سوريا

الثقافة الجديدة
العدد رقم 337
1 مايو 2010



قراءة في النص المسرحي العراقي

أطيــــــاف رشــيـــــد

أطياف رشيد من مواليد بغداد في عام 1962، بكالوريوس أكاديمية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية، عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، لها مجموعة شعرية بعنوان ([illegible]) [illegible] أحلم، شاركت بمهرجانات أدبية داخل العراق، تكتب أطياف رشيد في النقد المسرحي، ونشرت في هذا المجال عددا من المقالات في الصحف المحلية والعربية وفي مواقع أدبية على الانترنت، كما نشرت العديد من القصائد في الصحف المحلية والعربية على الانترنت.

شهدت كتابة النص المسرحي مراحل من التجديد والتجريب تمثلتها المذاهب والمدارس المسرحيه على مر التأريخ الأدبي المسرحي

فمثلا كتابات (شكسبير) كانت تحولا عن النصوص المسرحية التي قبلها وكذلك كتابات (أبسن) التي شكلت فاصلا وتحولا مهما من الناحية الفنية والبنائية فضلا عن الموضوعية.

غير أن قمة التجديد هو ما جاء به كل من (بيكيت) و (هارولد بنتر) في اضافة كبيرة أثرت في الحركة المسرحية وكتابة النص المسرحي في العالم، حيث استقت المفاهيم الانسانية العميقة من خلال الحياة اليومية للبسطاء والعلاقات العابرة وتمثلت في تداخل للازمنة والامكنة وكسر للقواعد الارسطية في اكثر الاحيان في محاولة للانفلات مما سماه بيكيت ب (ادب الرموز التدوينية) و بكتابة مغايرة تجسد رؤية

العالم من خلال ادق التفاصيل واعمقها واكثرها التصاقا بالإنسان مبتعدة عن اللغة الشعرية او الشكل السائد في الشكل والمضمون. فالحوار في مسرحية (في انتظار غودو) يشكل توجها خاصا في إطلاق لغة التوحد، لغة الفرد المتوحد، وانعدام التسلسل المالوف فيما بين المتحاورين في الجزء الأعظم من النص. كما ان فترات الصمت لدى (هارولد بنتر) كان لها الاثر في جعل النص ساحة ذهنية وبصرية وسمعية على المستوى الدلالي والجمالي. فكان ذلك ثورة في التجديد بامتياز امتدت تاثيراته ليشمل كثير من مؤلفي المسرح في العالم.

ولم يكن المؤلف المسرحي العراقي بعيدا عن هذه التاثيرات فتلقف هذا الأثر وأبدع فيه لما فيه من جماليات على المستوى الدلالي والبنائي، واضعا بصمة تضاف للمسرح العراقي. يمكن ان نذكر منهم محي الدين زنكنه وصباح الانباري وعلي عبد النبي الزيدي وقاسم مطرود على سبيل المثال لا الحصر».

ويمكن عد نهاية عقد التسعينيات وبداية الالفية الثالثة حتى عام 2003 فترة خصبة لا فراز شكل من الكتابة المسرحية نتيجة الحروب والنظام الديكتاتوري والاختناقات السياسية، فعمد المؤلف المسرحي إلى اجتراح اسلوب يتخلص فيه من سلطة الرقيب من جهة ولتعرية واقعه من جهة اخرى.

وفي ما تلا عام 2003 كان للنصوص المسرحية وجهة جديدة في محاوله لتمثل التحولات الثقافية والسياسية والدينية مستفيدة من توفر شرط الحرية والانفتاح العالمي الذي وفرته شبكة الانترنت. وعلى هذا يمكن تاشير صنفين من النصوص المسرحية:

– الأول ما حافظ على العناصر الاساسية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وزمان ومكان لكنه أجاد التغيير فيها.

– اما الثاني فهو ذلك الشكل الذي تلاعب بمكونات النص المسرحي مغيبا احد عناصره وربما أكثر من عنصر، من جهة او مستفيدا من فنون اخرى مثل السيناريو واللقطة السينمائية مكوناً ما يسمى بـ (السيناريو المسرح) او (اللقطة المسرحة) او (سيناريو مسرحية).

علي عبد النبي الزيدي
الموضوع والشكل المسرحي

تعدُّ نصوص الزيدي المسرحية مثالا مميزا للنص المسرحي التجريبي من حيث الاسلوب والشكل والمضمون. وتأتي مسرحية (جيل رابع) ضمن مجموعة مساء الصمت أيها الصباح، حفرا في النفس البشرية وتأثيرات الحرب وأهوالها التي شوهت الفكر والجسد والروح وافقدت الإنسان أمله في غد متكامل مشرق. بل وصورت المستقبل من خلال (النقص الذي يؤدي الى الجمال) مستندا لواقع الحرب القبيح نفسه. في جيل رابع يصور الزيدي حياة عائلة تعيش ضمن مجتمع المتسولين وتمتهن التسول، شوهت الحرب قيمها وطالت حتى جسدها. فالجد أعمى فقد عينيه بعد ان (اخترقتهما الحرب بارقامها الكثيرة) والأب – ابو ذراع – فقد ذراعه في الحرب، اما الإبن فلسانه مبتور ليس بسبب الحرب بشكل مباشر وانما من خلال تاثيراتها على الاب، لسان مبتور بشكل قصدي، اما الام

كانت متكاملة حتى ولدت ولداً يمنحه الاب اسم (مجهول) وسيقرر مع الجد ان تبتر ذراعه استجابة لنمط البيئة التي تعتبر قطع الاطراف عملاً قدسياً ينم عن ايمان عميق.

وهو ما يتلائم وافكار الاب (ليصبح بعيداً عن الحرب، النار، الموت، التقطيع) وفي غمرة احتفالات واسعه كمهرجان لقطع الاطراف وفقّ العيون في بيئة مشوهه وغريبة. والتي يجد فيها الاب انها لحظة من التجلي والصدق الانساني التي لا تتحقق الا بفعل النظرة الثاقبه للمستقبل) هذه النظرة التي ستطال الام فتقطع ذراعها اذا لا يستحق زمن كهذا (ان نعيش فيه بوجوه واسماء واطراف ...) ولكنها مستمرة في خصبها حيث تعلن في نهاية المسرحية انها حامل وسط ذعر الجميع وقلقهم

يعمد الى تقسيم النص الى ترقيم المشاهد دون ذكر كلمة مشهد بل اولاً وثانياً وهكذا حتى الرقم سبعة ويقطع هذا التسلسل بعد(اولا) و (ثانيا) بكلمة (تمهيد) وهي ثالث حسب التسلسل لان الذي يأتي بعد التمهيد هو رابع ثم عنوان اخر يعترض هذا التسلسل تحت مسمى (استهلال متأخر) خارج الترقيم ليستمر بعد ذلك في تسلسل نصه الى خامس وسادس وسابع ليتوقف عندها.

إن التقسيم بهذا الشكل المغاير لتقسيم النص المسرحي الكلاسيكي وبدون الاشارة الى نوع هذا الرقم كمشهد او مقطع او فصل يمنح النص بعداً دلالياً. اذ تجد ان الرقم سبعة التي تنتهي عنده لعبة النص هو عدد ايام الاسبوع لكن هذا العدد مع الاستهلال المتأخر يصبح ثمانية فهو يغير المفاهيم الزمنية المعروفة (كما هو شأنه دائما كما في نص ثامن ايام الاسبوع) لينجز زمنه الخاص الذي يضع فيه شخوص مسرحيته محملاً اياهم الأم الحاضر وثقل الماضي، وهم المستقبل في جيل رابع تبدو ملامحه غامضة وغير معروفه بل مجهولة المعالم وكل هذا انما يحدث في سبعة من الايام او السنين، وهو الرقم الذي يحمل دلالات مرجعية بين سنوات عجاف وقحط وبين سنوات خير ورخاء تتأملها

هيمنة الصفات الشخصية
تعميم النقص والتشويه

يعمد الزيدي في اغلب نصوصه الى عدم تسمية الشخصيات وانما بالاشارة اليها بـ (ذاك، تلك، هي .....) كما في نصه مساء الصمت ايها الصباح او يضفي عليها لمسة اجتماعية عامة كـ (الزوج ، المرأه ...) او يضع لها صفات خاصة كما في جيل رابع، صفات محدده يمكنها ان تكون مدخلاً لعالم تشكل عالماً في الغاء هوية الشخصية فكأنه منحها بعداً انسانياً شاملاً وعاماً، فهو يختلف في تشكيل نصه الشخصيات في إطار عائلي وشخصي مبتدأ من رأس الهرم العائلي الجد - اعمى وهو الجيل الأول الذي فقد القدره على تبصر او ابصار الواقع والمستقبل بشكل طبيعي، وهو نقص ليس بالتكوين الطبيعي الخلقي بل بسبب خارجي هو الحرب. هذه الحرب التي تؤدي ايضا الى نقص وتشوه في الجيل الثاني - الاب - ابو ذراع. اما الابن - مبتور اللسان - ومبتور تختلف في صياغتها عن (اعمى و ابو ذراع) فهي تركيد لفعل الضرر والتشويه. ليصبح اكثر توازناً وقبولاً بالنسبة للاخر. ليستمر هذا النهج التشويهي ويمتد نحو الجيل الرابع الذي يتم قطع ذراعه وهو لما يزل طرياً غافلاً عن اسباب التشويه. غير

ان الصفة الاكثر اطلاقا وحضورا وتأثيرا في العناصر النص هي (ابو ذراع) التي باتت تعرف من خلالها كل العناصر المكونة للحياة المادية (شارع ابو ذراع وبيت ابو ذراع ..) والعلاقات العائلية – زوجة ابو ذراع، عائلة ابو ذراع) لتشكل الصفة الاكثر شمولية. صفة النقص عالم من التشويه والقبح هو الشكل السائد الذي يمسك بزمام مجرى الزمن/الاحداث فيصوغها من خلال نظرته الخاصة. واطلاق هذه الصفه يحدد لنا النمط والسلوك بالشخصية ويوجه نظرة القارئ/الناقد من حيزها المحدود الى الحيز العام للانسانية كلها من خلال تجميعنا لدلالاتها في السياق العام.

قاسم مطرود:

تعد كتابات قاسم مطرود من التجارب المسرحيه المهمة التي قدمت نفسها كإضافة متميزة ذات بصمة خاصة في اختيار الشكل والمضمون. فهو يعنى بالتجديد بدءاً من العنونة الشعرية للنصوص (كما في أرواح نوافذ اخرى و الجرافات لا تعرف الحزن) بالاضافة الى جدة الموضوعات التي يطرحها.

حوار المصاطب والشكل المسرحي

يقدم مطرود نصه على انه سيناريو مسرحية، والسيناريو هو (قوس الفعل الدرامي) وهو كل التفاصيل المسرحية قبل ان يدخل الحوار اليها. وبما أن نص حوار المصاطب هو شكل نهائي لا ينوي المؤلف ادخال هذا العنصر/ الحوار اليه، فهو إذن نص نهائي وليس مشروع او مخطط اولي لكتابه اخرى. وهو يقترب من نص البانتو مايم و مستفيدا من التحول في الفنون والاداب الى الصورة المختزله والمكثفه، يبداه بعلامة اولى وهي منح الصفة البشرية الاكثر حيوية وهي الحوار الى شئ جامد – المصاطب – ثم يتبعه بتقديم للشخصيات معرفا اياها بـ (الرجل الأول والرجل الثاني – العارف – والرجل الثالث – اكبرهم سناً) وانهم رجال في سن التقاعد. وينتقل الى عناصر المكان ليسميها بتكوينات الشكل المسرحي فيوزعها بحيث يربط الخشبه بقاعة المتفرجين بدءاً بمظلة الحافلات التي يكون ضلعان منها ينزلان الى قاعة المتفرجين، وارقام الحافلات التي يريد ان تكون معروفة بالنسبة للمتفرج وتخص مدينته، ثم عمود الاشارة الضوئية الذي ما ان يشتعل باللون الأخضر حتى يسمح بدخول المتفرجين الى القاعة، محطة انتظار الحافلات. وعند اكتمال دخولهم تتحول الاشارة الضوئية الى الاحمر . ويبدأ النص من خلال إطلالتين، اطلالة اولى واطلالة ثانية .

تتكون الاولى من تسعة مشاهد لتأتي الثانية والتي هي بخمس مشاهد لتكمل تسلسل الاطلالة الاولى. فهي استمرار ولكنه استمرار مصحوب بالنقص – نقص في احد الشخصيات (شخصية الثاني العارف)، ونقص زمني بدلالة فرق اربعة مشاهد عن الاطلالة الاولى. الاطلالة هنا تقابل الفصل في النص المسرحي الكلاسيكي. والاطلالة الاسم من (اطلّ وهو في اللغة اشرف) فمَن يطل على مَن في حوار المصاطب.

المتفرجون بوصفهم فاعلين في النص

في النص (يتابع الرجل الاول دخول المتفرجين ...) ويتابع هنا بمنزلة المسيطر والمسؤول على مجرى الاحداث والمشرف عليها ... فهو يشرف على دخول المتفرجين

في عالم مشترك بينهما عالم الرجل الاول / الحكاية، وعالم الداخلين اليها، فيشتركون في قطعة صامته من الحياة تكشف عن هواجس انسانيه تمثلتها كل من الشخصيات الثلاث. والاشتراك هنا هو عكس اللعبة المسرحية التي تقتضي ان يكون احد طرفيها متفرجا بل هو في حوار المصاطب فاعل ومنتج للمعنى اكثر منه متلقيا سلبيا لوقائع النص.

الزمن المسرحي : زمن حدوث هاتين الاطلالتين غير محدد

لا يذكره المؤلف، فهما اطلالتان على الداخل ولا يعنيه الزمن الخارجي. و ياتي التعريف بهذا الزمن الداخلي من خلال مكونات النص نفسه، فهو اولا الزمن الشخصي للشخصيات هو سن الاعتزال عن العمل والتوقف عن تقديم اي فعل انتاجي للآخرين، ومن ثم هو التوقف ابدا يديم الحيوية فيهم، وهم في حالة من الرتابة لدرجة ان المؤلف وضع حوارا للمصاطب كناية عن حوار الجماد. والزمن الآخر هو ما تدل عليه الجملة بين الاطلالتين (يمكن ان تلعب الاضاءة دورا في التعبير باننا انتهينا من يوم ودخلنا في يوم آخر). اذن هما يومان – وفي يومين كم تتبدل أحوال المرء وتسوء.

ونقص عدد مشاهد الاطلالة الثانية عن الاولى هو تعبير عن تقلص دائم وخسران في احد اهم عناصر الحياة، الانسان.

الشخصية المسرحية

الرجل الاول

يكتفي قاسم مطرود بالا شارة للشخصية الاولى بـ (الرجل الاول) وهو رغم تقديمه المتصدر غير انه لم يتطرق لشئ عنه – ومن خلال البحث في النص امكننا التعرف الى هويته ورسم ملامح شخصيته. فالاول الذي يتابع حركة العالم بشئ من الرتابة والملل وهو الاكثر اهتماما بالتفاصيل، اذ يهئ الادوات – وربما اسباب الحياة – للثاني حين يفك سلاسل الصندوق الذي يحتوي على الة موسيقية وعلبة صغيرة، الاداة الجيدة التي تحدث صوتا معبرا مقيده بالسلاسل الى المصطبة. وهو يقلق على وضع العلبة الصغيرة في مكان ملائم. كذلك هو يطيل النظر الى الورقة التي كان يكورها ويحولها من يد ليد وهو تدور في سلة النفايات حتى تستقر. او هو يخرج سيجارة (يتاملها، يشمها، يدخنها ...) وهو الاكثر ارتباطا بالفضاء المكاني من حيث الحركة فيه والتعامل معه (كما في تعامله مع الاشارة الضوئية في تحولاتها مرة تخص الحافلات ومرة كاضاءه عادية يستخدمها لقراءة الجريدة) ويتاكيد الجمل الفعلية التي يذكرها المؤلف (يتابع حركة الداخلين) (يخرج الصندوق) (يفك السلاسل) (يمسك السيجارة كالسيف). وكذلك تتبين ملامح شخصيته حتى في إعادة وتكرار افعاله في الإطلالة الثانية لا يؤثر فيه تقدم الزمن كما يؤثر في الشخصيتين الأخريين، فهو خارج الزمن من حيث تاثيره فيه فهو كشخص لا يتنازل عن استثنائه رغم التململ والترقب مشخصا نظرة السماء بين فترة واخرى (كانه ينتظر نزول شيئ من السماء) .

الرجل الثاني

الرجل الثاني، العازف وهو محور النص، كل شئ يدور حوله، وربما من اجله. يظهر في المشهد الثالث (يمشي كالسلحفاة) كثير العطاس، يمسح أنفه بمنديل ورقي، يرفع يده

لتحية الأول دون النظر إليه ..انها مسألة روتينية ربما تعاد وتتكرر لعشرات المرات، هذا الشخص المسن وبطيء الحركة هو العازف الذي هيأ الأول من اجله الآلة الموسيقية ،اطلقها من سلاسلها ومغالقها ووضع له العلبة الصغيرة في مكان مناسب.

هذا العازف المسن يباشر العزف غير انه يحمل ذات القلق على تلك العلبة الصغيرة، علبة الهبات، خشية أن لا يراها احد. فيقطع العزف ويتجه لها مغيرا مكانها ويعود الى آلته ليعزف قطعة أخرى لا علاقة لها بالأولى. وبعد العطاس يعزف قطعة ثالثة مختلفة ايضا. الحانه المختلفة لكل حالة عزف خاص ولكن وبسبب من عدم إنزال (السماء) ما (يملأ) تلك العلبة فإن حركته تصبح اكثر بطئا لشعوره بالخيبة وسرعان ما ينهض بشكل مفاجئ يعزف جيئة وذهابا عزفا سريعا قلقا وهو يتابع الشارع (وكأنه ينتظر قدوم الحافلة) وكأن عزفه (يأتي من مكان بعيد). غير أن لاشيء جديد لذا يقرر المغادرة (ليبقى السكون يملأ المكان) ويترك اثره، اثرا ما، يذكر به ويديم العلاقة الروتينية التي كانت قد بدأت تتحول الى شيء من الحميمية بينه وبين الاول والثاني. تلك العلاقة التي كان تغلفها الآلية والرتابة والتكرار.

وهذا الاثر هو ايقاد شمعة وتركها بالقرب من العلبة الفارغة، ليخرج من جهة اليسار- الجهة المعاكسة لجهة خروج الأول والثالث – ليخرج من مسرح الحياة خاسرا مثقلا بالخيبات، رغم طول الانتظار، ورغم اهتمام الاول ومتابعته، وبعد ان عزف قطعته الأخيرة (شبه الحزينة) وسلم آلته للثالث، خرج (وكأنه خسر العالم).

الرجل الثالث – اكبرهم سنا

صاحب الجريدة، حامل الأخبار والقصص والذكريات، والمثقل بالهموم تزداد حركته بطأً مع تقدم الزمن المسرحي، ملّ الأخبار لدرجة انه رمى بالجريدة في سلة النفايات مستمرا بالتدخين وبالشعور بالملل.

تبدو علاقته بالآخرين باردة والية ثم ما تلبث أن تتوطد بعد رحيل الثاني إذ (يشاركه الحزن)على خسرانه وخيباته مع ازدياد بطء حركته وشيخوخته وتزداد تبعيته للاول في حركات القلق والحزن لرحيل الثاني. يحاول استحضاره من خلال وضع الشمعة على المصطبة، في مكانه الفارغ ويحاول أن يعزف بدلا عنه (إلا انه يصدر أصواتا مزعجة فيتوقف). تنطفئ الشمعة فيحاول الاول والثالث إشعالها بعد ثلاث محاولات ينجحان، يتأمل احدهما الآخر ويحزن (يتفرقان) ويخرجان الى المدخل الذي دخلا منه) لتختفي الاضاءة وتبقى الشمعة المشتعلة مشيرا والقطعة الأخيرة التي عزفها الثاني هنا تملأ المكان.

تفوق السرد على الحوار

إن اختيار المؤلف للشكل المسرحي الذي وضع فيه الشخصيات، اقصى الحوار، فرض عليه أن يتبع نظاما بنائيا يتمكن فيه من الكشف عن رؤاه ضمن سياقات لغوية مفيدا من الجمل الاسمية والفعلية الواصفة. ومن خلال هذه السياقات اللغوية يكشف عن طبيعة الشخصيات، حالاتها وحركاتها وأفعالها. ويكشف عن الفضاء المكاني والزماني للنص. فالوصف للفعل والحركة هو سرد مختزل على شكل صوره تتضمن إيماءات وإشارات وحركات وأصوات وأضاءه على لسان راوٍ وحيد هو المؤلف.

وبالنظر إلى هذه الافعال نجدها على نوعين:

الأول- هو أفعال خاصة بالشخصيات تؤدي اغراض توصيفية مثل (يخرج علبة السجائر يتأملها، يشمها، يرص التتن، يدس العلبة، .....)

الثاني - دال على المشهد مثل (تعود الاضاءة يتضاءل ضوؤها، تبقى الشمعة مشتعلة ، تعتيم).

وبالإضافة الى هذا فقد أدت الأفعال هنا وظيفة استثنائية، فهي تقوم مقام الحوار.

وفي كلا المجموعتين السابقتين يتشكل النص كمجموعة من العلاقات لتحديد تفاصيل الحدث. وهذه العلامات تقترب من تلك التي يتضمنها (النص الثانوي) الذي يتضمن إرشادات المؤلف في النص المسرحي الكلاسيكي وفي حوار المصاطب يتداخل هذا النص الثانوي مع الشكل المسرحي المقترح ليشكل النسيج الداخلي للنص ليطلق دلالاته دون الحاجة الى الحوار. وفي المشهد الأول تصوير حي لتداخل النص الثانوي مع الشكل المسرحي.

(ما أن يكتمل دخول المتفرجين تتحول الإشارة الضوئية الى اللون الأحمر. وبهدوء ينحني الى الصندوق، يفك القفل، ويزيح السلسلة، يفتحه ويخرج منه آلة موسيقية، كمان أو ناي أو اركديون مع قطعة قماش لينظف بها الآلة الموسيقية وما أن يكمل تنظيفها يضعها وسط المصطبة) ويمثل هذا الجزء المقتبس كيف تتشكل بنية النص الدلالية لأنها الأساس في تكوينه وتشكله وتحت مسمى (سيناريو)المتقدم على (مسرحي) لإثبات هوية النص كشكل تجريبي جديد.

النبي العاجز

في حوار المصاطب نشهد إنطاقا للصمت وتدخل عالم من (اللامسميات) في عموميات. وهو اختزال للحياة بشكل حركة، وهذا الاختزال تصوير زائد تعميق لما يعانيه الإنسان من توحد وغربة ولا جدوى. صدمة له وهو يحدق بالعالم المسرع المجنون، غريب وانتظار للآتي، الانتظار المتكرر الذي يثقل كاهل المنتظرين المتطلعين الى أرقام الحافلات التي لم تأت بما هو متأمل منها ومن ركابها الذين لا يدخلون عالمهم (عالم الشخوص) فيطول هذا الانتظار العقيم من حركاتهم تسهيلا للشلل التام على الرغم من وجود التتابع والتملك للقوة (الرجل الأول) إلا أنها قوة مقيدة ومشروطة بالسماء، معطلة لا تملك إلا أن تنظر الى السماء، كالنبي العاجز، ينتظر معجزة من السماء تمنحه القوة ليتخلخل وضع الرتابة وتحرك الجمود وتعوض الخيبات بشيء من الأمل.

* استثني هنا ما كتبه مخرجون أو ممثلون مسرحيون وكانت نصوصهم تندرج ضمن الإطار التجريبي للعرض المسرحي وهي ليست ضمن مجال هذا البحث.

1- علي عبد النبي الزيدي، عودة الرجل الذي لم يغب، مسرحيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005.

2- مسرحية: المصاطب للكاتب قاسم مطرود، نشرت في مواقع الكترونية كثيرة منها اورنينا للثقافة، مسرحيون، النور وغيرها.

3- صموئيل بيكيت، خمس مسرحيات تجريبية، تقديم نادية البنهاوي 1992.

قـــراءة فـي :

الواقعيـة النقديـة

مـوريس جانجي

الكتاب الذي اتحدث عنه صدر في دمشق عـن منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، يتحدث عن الواقعية النقدية ، كتبه الناقد الـ ـياتي بيتروف، ونقله الى العربية شوكت يوسف ، وهو كتاب هام ليس لانه يطرح طروحات جديدة كنا نجهلها بل لانه يتيح لنا فرصة لنتساءل عن المذهب الواقعي الذي أثار ولايزال يثير جدلا كثيرا بـين العاملين في مجـال الادب والنقد الادبـي .

والواقع ان الباحثين والنقاد اوسعوا واطالوا كثيرافي موضوع الواقعية في الادب ، ولكنهم انتهوا منه دون غناء كبير ، لان مصطلح الواقعية ، على مايبدو ، كغيره من المصطلحات العامة ، الفضفاضة ، يزداد لبسا وغموضا كلما اسهب في الكلام عنه والافاضة فيه . فالواقعية ، كما هو معلوم ، مشتقة من لفظة الواقع ، وهي مذهب ادبي ، يدعو اصحابه الى ان يكون الادب صورة امينة صادقة للواقع . وفي تقدير الواقعيين ان الكاتب كلما وفق الى تصوير هذا الواقع بدقة وامانة وصدق ازداد ادبه رفعة وعظمة، ذلك ان الواقعيين يؤمنون بأن الواقع اغنى من الانسان لانه هو الذي يرفد هذا الانسان بمادة كتابته ويمده بالخبرات والاحاسيس والانفعالات.

ومادام الواقع يؤلف مادة العمل الادبي فلا بد للكاتب اذا من ان يختار موضوعاته من الواقع الخارجي ، وحسب هذا الكاتب ان يصور حيا شعبيا ، ويكتب قصة بطلها فلاح في حقل او عامل في مصنع حتى يغدو كاتبا واقعيا مرموقا، وتغدو قصته عظيمة تضارع افضل ما كتب شيخوف وهيمنغواي .

هذه الواقعية الزمانية كما يسميها بعضهم ، أو الواقعية التسجيلية الفوتوغرافية كما يحلو لآخرين أن يطلقوا عليها ليست موضوع بحثنا لان الناقد السوفياتي بيتروف لا يقصدها ، وانما يقصد واقعية اخرى هي الواقعية النقدية .

واول من اقترح مصطلح « الواقعية النقدية » هو الروائي المعروف مكسيم غوركي . وتقوم هذه الواقعية ، بالمعنى الضيق ، على نقد العلاقات البورجوازية على مختلف المستويات والصعد الاجتماعية والسياسية والحقوقية والاخلاقية . وهي ، بالمعنى الواسع ، رفض لكل ماهو لاانساني املاه الواقع المادي العملي المحسوس لمجتمع الملكية الخاصة بشكل عام .

ويؤمن الناقد بيتروف بأن هذه الواقعية النقدية مهدت السبيل لظهور واقعية اخرى اكثر تطورا هي الواقعية الاشتراكية . الدروب

جميعا ـ في راي الناقد السوفياتي ـ تؤدي الى الواقعية الاشتراكية . فالواقعية، على تباين الصفات التي اطلقت عليها من بورجوازية وكلاسيكية ونقدية ، غير متناقضة اصلا وانما هي كلها تهدف الى غاية واحدة ،متحققة لا محالة في ما يطلق عليه الواقعية الاشتراكية .

واذا كان مؤرخو الادب الغربيين قد اجمعوا على ان الآداب الاوروبية قد مرت خلال تطورها التاريخي على التوالي بالمراحل التالية :الكلاسيكية، العاطفية ، الرومانتيكية ، الواقعية ، فانهم مخطئون ، في نظر بيتروف لانهم اعتقدوا ان الواقعية ظاهرة وقف على ادب القرن التاسع عشر فقط بينما هـي ترجع الى عصـر النهضة بدليل ان واقعيـة رابليه سبقت الكلاسيكية وان الرومانتيكية اتت في اعقاب واقعية القرن الثامن عشر .

هذه خلاصة وجيزة الى ابعد حدود الايجاز لما يريد ان يبرهن عليه الناقد بيتروف في مؤلفه الذي يبلغ عـدد صفحاته ٣٥٠ صفحة مـن القطع الكبير . وسوف نرافقه في تحليله لجذور الواقعية النقدية ، وللعوامل التي ساعدت على نشوئها وقيامها كاتجاه ادبي ، ثم نتوقف قليلا عند الاسس الفلسفية والجمالية للواقعية ومسيرة تطورها لمناقشة بعض الافكار التي اوردها الناقد في هذا المبحث الذي يعد بلا مراء ، اهم فصول الكتاب .

يعتقد اذا بيتروف ان الواقعية النقدية لم تنشا في القرن التاسع عشر ـ كما هو سائد ومعروف ـ وان كانت اكتملت كاتجاه وتشكلت في هذا القرن ، بل ان لها جذورا في الماضي ، تمتد الى عصر النهضة ، عصـر انبعاث الانسان حيث طرحت ، ولاول مرة ، مقولة الانسان ، ونشات النزعة الانسانية ، وذلك اثر انقلاب بالغ الاهمية قد تم في هـذا العصر بفعل تطور علاقات اجتماعية جديدة : اعقبت مرحلة الاقطاع . فقـد غيرت النهضة الرؤية الى العالم والانسان والمجتمع واعطتها مفهوما جديدا لا علاقة له باللاهوتيات التي كانت سائدة في العصر الوسيط ويعلق المؤلف مشيرا الى هذا التغيير بقوله :«يغدو الانسان بكل ما تنطوي عليه شخصيته

وافعاله المادة الاساسية للفن . وتتغير تحديدا النظرة الى مهمات الفن واغراضه . فلم تعد مهمته الان حمل الانسان الى عالم مثالي من خلال تجسيد الفكرة الالهية ، بل خدمة مصالحه الارضية وتحسين ذاته كانسان . ومن هذا الاهتمام بعالم الاحاسيس والمشاعر الذي استخف به واهمله فن القرون الوسطى الديني ...(*) »

فالنزعة الانسانية كانت العامل الاول الذي لازم الواقعية النقدية منذ نشوئها وساعد على تطورها ، مثلما ساعد على ذلك ايضا الفكر الاجتماعي الديمقراطي . اما العامل الثاني فكان استيعاب الارث الفني والادبي الاغريقي ـ الروماني القديم . واما العامل الثالث لتطور الواقعية اللاحق فكان فكر النهضة العلمي الطليعي الذي وضع اسسه العالم بيكون. وتجدر الاشارة هنا الى ان صلات الواقعية بالفكر العلمي لازمت مسيرة التطور الابداعي اللاحق للادب الواقعي ، في شتى مراحله . ويقول الناقد بيتروف لافتا الانظار الى ان « واقعية عصر النهضة تقوم على ارضية المعرفة العقلانية للحياة . وكان اساسها طموح العقل الانساني وسعيه لمعرفة حقيقة الحياة واستيعاب خفايا العالم ، وفهم قوانين التطور الاجتماعي واتجاهه ، وآلية المجتمع الانساني وكذلك طبيعة الانسان بالذات وعلاقاته الفعلية بالعالم الواقعي المحيط به ...(*) »

هذه الخصائص التي تميزت بها واقعية عصر النهضة اجتمعت كلها في اعمال ممثليها العظام شكسبير وسيرفانتس ورابليه . لقد حاول شكسبير ان يجد علاقات سببية موضوعية بين عالم الانسان الداخلي والعالم الخارجي : المجتمع . ادرك بعمق وببصيرته النافذة دور المال في المجتمع فمأساة حب روميو وجولييت انما هي نتيجة العلاقات والاخلاق الاقطاعية. لقد بين شكسبير كيف يصطدم الصراع من اجل السلطة بالعلاقات العائلية

* الواقعية النقدية تاليف س . بيتروف ص ١٠ .
* المرجع نفسه ص ١٢ .

والعشائرية فيخربها . ادرك هذا الكاتب الفذ ـ قبل مونتسكيو بزمن بعيد ـ فكرة تأثير المناخ والبيئة على شخصية الانسان . الم يكن مزاج هاملت واوفيليا متأثرا بمزاج اهل الشمال ؟ الم يلعب دورا في مصيرهما؟ ثم الا يمكن تفسير استياء هاملت من عالم الشر وعدائه له بتأثير جامعة ويتنبرغ ، مركز اشعاع الافكار الانسانية في ذلك الحين .

وان ننسى فلا ننسى حس التاريخ الرهيف لدى شكسبير . وهو امر يدعو الى الاعجاب فعلا عند كاتب عاش في اواخر القرن السادس عشر . ففي مسرحياته التاريخية يعطي شكسبير « لوحات واقعية صادقة للصراع على السلطة الملكية في انكلترا في عصر الاقطاع مجسدا بشكل رائع حرب الوردتين الحمراء والبيضاء مشيرا الى الاتجاهات الاستبدادية المطلقة والاقطاعية القديمة في التاريخ السياسي للبلاد . . »(**)

اما واقعية سرفانتس فقد تجلت في فضح الباطل ، وكفاح الظلم بمختلف اشكاله . من اجل القدرة الالنسان فدون كيخوت نصير للمهانين والمعذبين والمشردين . ورغم ان خصاله الانسانية النبيلة قد تجلت في اشكال تراجيكوميدية الا انه مفعم بالحماسة لتخليص العالم من الشرور التي تقف حائلا دون تحقيق سعادته .

واما رابليه فقد تجلت واقعيته في فضح العصور الوسطى ورجال الكنيسة وكانت وسيلته الى ذلك روح التهكم والسخرية اللاذعة المرة .

ومن كتاب القرن السابع عشر الذين اسهموا مساهمة كبيرة في تطور الواقعية النقدية يخص بيتروف بالذكر موليير . ورغم ان الكلاسيكية عامة لم تهتم كثيرا بمسالة الوسط الاجتماعي التاريخي فان موليير في مسرحياته يولي البعد الاجتماعي والفوارق الطبقية عناية خاصة .

** المرجع نفسه ص ٢٤ .

ثم كان عصر التنوير مرحلة جديدة في تطور الواقعية ، وفي نشوء الواقعية النقدية . ففي القرن الثامن عشر برزت بجلاء ، وباكثر حدة عما كان عليه الحال زمن شكسبير قضية المجتمع والوسط الاجتماعي وتأثير ذلك على الانسان ، واخذ الادب يكشف الصلات السببية بين محيط الانسان الاجتماعي ومصيره . ففي مسرحية بومارشيه « زواج فيغارو » التي كتبت عشية الثورة الفرنسية ، حين تفاقمت حدة التناقضات بين الطبقة الثالثة بزعامة البورجوازية وبين الاوضاع القديمة ، تصوير في غاية الدقة للظروف الاجتماعية والوسط المحيط والاخلاق السائدة . وهكذا كان ظهور مبدأ الحتمية الاجتماعية في التصوير الفني لحياة الانسان والمجتمع، خطوة الى الامام في تطور الواقعية كمنهج . وهكذا غدت الواقعية في القرن الثامن عشر سلاحا فعالا لنضال الطبقة الثالثة بزعامة البورجوازية لمواجهة النظام الاقطاعي الاستبدادي المطلق .

ومع تطور الراسمالية في القرن التاسع عشر برزت ، وعلى نحو اكثر وضوحا ، التناقضات الاجتماعية وصراع الطبقات ، كما برز تاثير المال على الواقع والاخلاق . فتكشفت تناقضات الراسمالية ، بمحتواها الاستغلالي ، وتبدت امام كل كاتب ، على درجات متفاوتة من الحدة : مسألة موقفه من النظام الراسمالي ومن التناقضات التي حملهامعه التقدم البورجوازي ـ الراسمالي .

هنا يفرق بيتروف بين طوائف ثلاث من الكتاب اتخذوا مواقف متباينة من البورجوازية الحاكمة . بعضهم كبلزاك ودوستويفسكي فضح، رغم ضياعه وميوله الرجعية على حد تعبيره ، نمط حياة البورجوازي النفعي الضيق ، من خلال تصويره الطابع اللاانساني للعلاقات البورجوازية ـ الراسمالية . وبعضهم الاخر كديكنز ، فلوبير ، تورغنيف ، موباسان تشيخوف ، على الرغم من انهم عكسوا صورة المجتمع البورجوازي القبيحة ، وعروا تناقضاته ، وفضحوا سلبياته ، فانهم لم يخرجوا في حلهم للقضايا الاجتماعية عن اطر هذا المجتمع . وطائفة ثالثة من كتاب

هذا العصر ومنهم بورجيه ، زودرمان بوبوريكين قد مثلت اعمالهم الواقعية ، البورجوازية ونظروا لها في الفترة التي فقدت فيها دورها التاريخي التقدمي وكان مثلهم الاعلى لا يتعدى الليبرالية البورجوازية وقيمها الزائفة .

ويقدر الناقد بيتروف تقديرا عاليا بلزاك فيقول : « عكس الادب دائما في المجتمع الطبقي خلال تطوره التاريخي صراع الطبقات . لكن بلزاك وحده في الادب الاوروبي الغربي في ذلك الوقت وبوشكين في الثلاثينات في الادب الروسي كانا البادئين بشكل واع في تصوير الواقع من وجهة نظر الصراع الطبقي في المجتمع . »(*)

وبالفعل فقد ارسى بلزاك دعائم الواقعية فعرض لمبادئها الرئيسية العامة وحدد مهماتها التحليلية والنقدية . وصف المجتمع بكل فصائله وفئاته ، بكل جوانبه الرفيعة والوضيعة ، بتشابك مبادئه وتعقيدها ؛ بمتطلباته واحتياجاته وتناقضاته . لم يكتف بلزاك في «الكوميديا الانسانية» بخلق عالم متكامل وشامل للمجتمع الفرنسي المعاصر له فحسب بل نفذ الى اعماق النفس البشرية وصور تصويرا دقيقا تحولات تلك النفس وتقلباتها فصور مثلا بشكل واقعي وملموس وغاية في الوضوح كيف يتحول راستينياك من شاب ريفي ساذج بسيط الى واحد من اسود المجتمع الارستقراطي الباريسي ، وكيف يفقد قيمه واخلاقيته ويكتسب قيما جديدة تحت تاثير الظروف المستجدة .

فضح بلزاك بادبه الوجه الاجتماعي والاخلاقي القبيح للطبقات المسيطرة في المجتمع البورجوازي الراسمالي . رسم وبكثير من التهكم والسخرية صور المرابي العتيق هوبسك . المموّل الجشع نيوسنجن ، البخيل المستبد السيد غراندي . اوضح هذا الكاتب الروائي البصير كيف اصبح المال القوة المحركة للحياة ، مقياس كل القيم ، معيار الاخفاق والنجاح

* الواقعية النقدية ص ٢١٩ .

كتب في روايته « الفلاحون » يقول : « قل لي ماذا تملك لاقول لك في ماذا تفكر » . اشار بلزاك الى تفسخ العائلة البورجوازية وتهدمها ، كما اشار الى تشوه علاقات الحب والصداقة حين غدت كل القيم والمعايير الاخلاقية تباع وتشرى ، اظهر كيف ان الراسمالية تحول القيم الفكرية والاخلاقية الى سلعة حتى الفن والكتابة تغدوان في ظلها مادة للتجارة .

استطاع بلزاك بفطنته وعبقريته الفذة ، ودرايته لمسيرة التاريخ ، وفهمه العميق للعلاقات « الواقعية » في عصره ، ان يخلق « الكوميديا الانسانية » تلك البانوراما المتحركة العجيبة ، وذلك المعرض الفريد للنماذج والشخصيات والعالم الذي يمور بالحركة والحياة .

اصبحت الواقعية في القرن التاسع عشر اكثر الاتجاهات الادبية شهرة في الادب الفرنسي ، واحتل استندال الى جانب العملاق بلزاك مكانا بارزا ورفيعا روائيا ومحللا اجتماعيا سبر جوهر تناقضات عصره ، لكنه استطاع متعمدا ان يكبح الجموح العاطفي الرومانتيكي في تصوير الدوافع الانسانية ساعيا وراء الدقة الصارمة محاولا دراسة النفس الانسانية على غرار العلوم البحتة .

تتباين اهواء الشخصيات ، وتختلف نماذج الناس في روايات استندال . فالعاشقان جوليان سوريل والكونتيسة دي لامول لا يجمع بينهما سوى العشق وفيما عدا ذلك فهما مختلفان اجتماعيا في كل شيء ، من حيث احساسهما وفهمهما للحياة ونظرتهما الى العالم .

لقد واكبت الواقعية النقدية انحطاط طبقة النبلاء والاقطاعيين التي قضت البورجوازية الصاعدة والمتنامية عليها ، وكانت شاهدا على بداية انحطاط البورجوازية وولادة الطبقة العاملة ونضالها من اجل انتصار الاشتراكيــة .

بعد هذا العرض السريع لاهم الافكار التي وردت في كتاب « الواقعية النقدية » اسمح لنفسي ان ابدي بعض الملاحظات والتحفظات على ما جاء في تضاعيف هذا الكتاب .

اتكأ الناقد بيتروف ، لتحديد معنى الواقعية ، على التعريف الذي اورده غوركي « الواقعية هي التصوير الموضوعي للواقع » . هذا التعريف بالاضافة الى انه من قبيل تحصيل حاصل (*) يفتقر الى الدقة . ذلك أن غوركي ليس فيلسوفا فهو غير مهيأ اصلا لمثل هذه التعريفات الفلسفية التي تتطلب شيئًا من الاختصاص(**) . ماذا يعني التصوير الموضوعي للواقع ؟ ماذا تعني الموضوعية ؟ الموضوعيةبمعنىالحياد واللامبالاة وهم سراب . ليس ثمة موضوعية مطلقة ، ولا حيادية في الفن وكما يقول الفرنسيون « لا وجود لنقد بريء » ومهما سعى الكاتب أن يستقل عن عمله وينظر اليه واقعيا موضوعيا تظل بصماته ظاهرة في كل جزئية من جزئيات موضوع عمله الفني شاء ذلك أم لم يشأ . انها ذاتية ، ولا شك ، ولكنها ذاتية عميقة لا تحرف الواقع الخارجي ولا تشوهه بل تغنيه وتحييه وتعيد تكوينه فنيا . يقول سارتر في احدى مقالاته : « زولا يرى العالم الذي يراه زولا » وتفسير هذه العبارة ان زولا الروائي الذي تزعم المدرسة الطبيعية في فرنسا معتمدا على علوم عصره ، واراد ان يكون موضوعيا الى اقصى حدود الموضوعية . لم يستطع ان يتحلل من ذاتيته فحضوره ظاهر في كل صفحة من اعماله ، ومن اليسير على من الف قراءة رواياته ان يتعرفه على التو اذا ماقرأ صفحة له اغفل فيها اسم الكاتب . نتساءل، والسؤال هنا مشروع ، هل الكاتب غير واع على انه يضع ذاته في كتبه ؟ لا من المؤكد انه على ادراك تام ووعي كامل بذلك ، فاكثر الادباء اغراقا في الموضوعية يريد أن يشعرنا بحضوره في مؤلفاته دون ان نراه والالما اختار الكتابة وبحث له عن طريق اخرى في مجال العلوم البحتة ، لذلك شبه فلوبير الفنان بالاله الذي يتوجب علينا ان نشعر بحضوره في كل شيء ولا نراه . وعلى العكس فان الذين يكتبون هواجسهم ، ويدونون

---

* زيادة على المعنى من غير ان تحمل هذه الزيادة فائدة .

** ليس في هذا انتقاص من قدر غوركي فهو روائي كبير كما هو معروف ، ولكنه لم يكن طويل الباع في الفلسفة وهذا معروف عنه ايضا .

خواطرهم على شكل تداعيات واسترسالات وجدانية ذاتية يكشفون لنا بالضرورة عن حضور العالم الذي يعيشون فيه والذي يحكمهم .

اذن بين الانسان والواقع المادي المحسوس علاقة ديالكتيكية يحاول بيتروف ان يتجاهلها غير انه لا سبيل الى تجاهلها لانها اصبحت اليوم اشبه بالمسلمات . وحين يقرر بيتروف ان الاساس الفلسفي للواقعية هو الاعتراف بالواقع كأمر موضوعي قائم بمعزل عنا ومتطور حسب قوانينه الخاصة ، فهو انما يقف في وجه الفكر المثالي المتنكر للوجود الموضوعي للعالم بيد ان المذهبين : المذهب الذي يقرر الاعتراف الموضوعي وحده بمعزل عن الانسان والمذهب المثالي الذي يقرر ان الواقع امتثال للانا ، كلا هذين المذهبين ، في تقديرنا ، لا يسلمان من الخطأ . فعلى اساس المثالية الذاتية لا تقوم واقعية ، ولا يمكن ان تقوم ، كما ان خطيئة الواقعيين الكبرى اعتقادهم بامكانية معرفة هذا الواقع واستيعابه ، لان الواقع في ظنهم ، ينكشف لدى التأمل وبالتالي فان تصويرا حياديا له ممكن ، لكن كيف يكون ذلك ممكنا اذا كانت عملية الادراك نفسها غير حيادية ومتحيزة ؟

يقول نيتشه : « ليس ثمة فنان يستطيع ان يحتمل الواقع ، لان من طبيعة الفنان ان يضيق ذرعا بالعالم » . كامو يوافق نيتشه ويزيد قائلا : « رغم ذلك ليس ثمة فنان يستطيع ان يستغني تماما عن الواقع » فالفنان لا يرفض الواقع الا لانه يشعر بنقص في عالم الواقع ، ومن ثم فانه لايرفض الواقع الا باسم الواقع الجديد الذي سوف يبدعه ابتداء من معطيات العالم نفسه .

الفن في جوهره رفض للواقع وتمرد عليه . والكتابة ، تلك العملية الابداعية المثلى اليست محاولة لاعادة خلق الواقع ؟ ولعل هذا ما دفع مفكرا مثل اندريه مالرو الى ان يعرف الفن بقوله : « انما الفن اسلوبنا الانساني في خلق عالم يكون غريبا عن الواقع » .

ولكن حذار ان يفهم من هذا التعريف ان عالم الفن غير عالم الواقع . فابطال الرواية ، في العمل الروائي ، يتكلمون لغتنا نفسها ، وهم يتألمون ويحزنون ويحبون مثلما نتألم ونحزن ونحب في الحياة الواقعية ، ولكنهم، كما يقول كامو : يمضون في افعالهم حتى النهاية ، ويحققون مصائرهم وكانهم يكملون ما نعجز نحن عن اكماله عادة . ثم من اين يستمد الاديب مادة ادبه ان لم يكن من الواقع ؟ فالكتاب والفنانون جميعا واقعيون وينتمون الى الواقعية بشهادة اكثر روائيينا كلفا بالواقعية حنا مينة الذي اجاب بالحرف الواحد يوم سئل « هل تعتبر نفسك كاتبا واقعيا ؟ » بقوله : « ان الكتاب والفنانين جميعا ، بدرجات متفاوتة ينتمون الى الواقعية ، لانهم يصدرون في نتاجهم عن واقع ، مهما حاولوا ، أو حاول بعضهم ، ان يموه ذلك او يتنصل منه . تأسيسا على ذلك فان الكتاب جميعا واقعيون »(*) .

والواقعية عند السيد بيتروف كذلك ليست وقفا على كتاب دون اخرين ، ولا تخص عصرا دون غيره ، بل هي المعيار والمصدر والمثل الاعلى المطلق للادب الرفيع الاصيل . وعلى اساس من هذا الفهم يصبح السواد الاعظم من الكتاب من عصر النهضة الى القرن العشرين ابتداء بشكسبير ومرورا بموليير وبوشكين واستندال وزولا وغوته وانتهاء بتشيخوف وتولستوي ودوستويفسكي . يصبح هؤلاء جميعا كتابا واقعيين . والغريب في ذلك ان معظمهم قد نال شرف الانتساب الى الواقعية قبل ان تجد تلك التسمية طريقها الى النور وتاخذ مدلولها المتعارف عليه هذا اليوم .

ولعل حرص الناقد على ان يستوعب مذهبه مزيدا من الاعمال الانسانية دفعه الى اعتبار رواية جيرمينال التي كتبها زولا عام ١٨٨٥ وهي مثال صارخ للرواية الطبيعية ، رواية واقعية ، لا لشيء الا لان تلك الرواية

---

* الموقف الادبي العدد ٨٥ أيار ١٩٧٨ .

تتناول نضال الطبقة العاملة الفرنسية الثوري . الم يقع الناقد هنا في منزلق الواقعية التسجيلية التي حاول ان يدفعها عنه في مؤلفه ويتبرأ منها في اكثر من مناسبة ؟؟

يقول السيد بيتروف بالحرف الواحد : « ان الواقع مصدر كل فن حقيقي اصيل وخصوصا الادب ، انه يحمل في ذاته المثل العليا التي تلهم الكاتب . . . »

هنا يتبادر الى الذهن سؤال . ما موقع الاعمال الادبية التي تحققت قبل نشوء الواقعية أي قبل عصر النهضة في ميزان السيد بيتروف النقدي ؟ ما موقفه من التراث الاغريقي ؟ ما موقفه من اداب العصر الوسيط ؟

لعل في الفقرة التالية اجابة عن هذا السؤال . يقول السيد بيتروف « مع غروب شمس الحضارة الاغريقية القديمة يسخر لوكيان من ولع كتابها بالميثولوجيا ، ويقود ادب عصر النهضة التقدمي نضالا ضد الميثولوجيا المسيحية اللاديمقراطية من حيث مضمونها الاجتماعي ، والتي تسبغ على الانسان سمات وقوى عجيبة خارقة » .

ويعطي الناقد مزيدا من الوضوح عن فكرته في موضع اخر من الكتاب حين يقول : « استمر الكفاح في الادب ضد تأثير الميثولوجيا المسيحية منذ بداية عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر . لكن الرومانتيكيين الرجعيين ادخلوا في الادب من جديد ، وبشكل واسع ، صورا ذات مضامين صوفية تعود بالقارىء الى العالم الاخر ، عالم ما بعد الموت ، وتقوي فيه الايمان بالاساطير المسيحية ، باللامعقول وغير المدرك . وتابع هذا التقليد فيما بعد الرمزيون » .

في هذا الكلام ادانة صريحة لا لبس فيها ولا غموض للادبين الاغريقي والمسيحي قبل عصر النهضة لانهما يمجدان ، في تقدير السيد بيتروف

الى خلق الرموز والاساطير (الميثولوجيا) وضروب الوهم ، ويصرفان الانسان عن الحقيقة الحياتية الواقعية وهكذا تصبح ، وبارادة الناقد المنفردة طبعا ، نصوص افلاطون واعمال سوفوكليس ويوربيدس وارستوفان ، وتصبح الكوميديا الالهية لدانتي ضروبا من الوهم والاساطير الزائفة .

في هذا الفهم للادب مغالطة واجحاف . مغالطة فاضحة لان الناقد لا يفرق بين الخرافة والاسطورة ويبدو انه لا يزال واقعا تحت تاثير عقلانية القرن الثامن عشر . الاسطورة غير الخرافة ، الاسطورة تعبير عن حقيقة بوسيلة الرمز . وفيه اجحاف صارخ في حق حضارة عظيمة اثبتت جدارتها وتالقها واعجازها اجيالا وقرونا ولا تزال تؤثر تاثيرا فاعلا وايجابيا على حضارتنا وارثنا الثقافي حتى يومنا هذا .

الواقعية عند السيد يتروف وسام رفيع يعلقه جزافا وبسخاء على صدر كل كاتب اخضع كتابته للمقتضيات الايديولوجية السياسية شريطة ان تنسجم مع مستلزمات ايديولوجيته . فان لم تنسجم معها يجرد صاحبها من وسام الواقعية ، ويصب عليه جام غضبه ، ويكيل له التهم بغير حساب . فغوغول مثلا ارتكب ، في زعمه ، اخطاء كثيرة في اخر حياته جعلته ينحاز الى صف الرجعية . ودوستويفسكي ، بعد سجن الاشغال الشاقة ، وقع في متاهات فكرية قادته الى معسكر الرجعية . اما بلزاك فلم يكن موقفه المتعاطف مع الارستقراطية المستبدة سليما فمضمون انسانيته ، وبالتالي واقعيته معقد ، متناقض . ومعالجة موضوع الطبقة العاملة في اعماله تكشف عن قصور فهمه الثوري للبروليتاري . ويقول الناقد في ذلك مستشهدا : قال بلزاك على لسان الدكتور بيناس - احد ابطاله القريبين من نفسه في رواية « العيادة الريفية » ما يلي : « اعتقد اني قد برهنت بالفعل عن اخلاصي لطبقة الفقراء المحرومين ، وآمل الا اتهم باني اريد لها الشر . لكن مع تقديري لعرقها وجهوها وانحنائي امام صبرها وخضوعها اوكد انها غير قادرة او مؤهلة للمشاركة في تسيير شؤون البلاد .

البروليتاريون بتصوري اطفال الشعب الكبار ويجب ان يبقوا تحت الوصايــة »(*) .

هذا الهجوم العنيف الذي شنه الناقد على بلزاك هو في منتهى الجور والقسوة . والاحكـام التي اطلقها تصدر عـن الهوى ، وتفتقر الـى الروية والتبصر . الناقد بيتروف تناول بلزاك مجزءا ، مفككا ، مقطع الاوصال ولم يتناوله في كليته وشموله . ومن اجل ذلك وجـد موقف الروائي الفرنسي وزعيم الواقعية ، معقدا ومتناقضا . ولم يكلف نفســه عناء التساؤل لماذا تعاطف بلزاك مع الارستقراطية الفرنسية ؛ وما موقف بلزاك من الطبقة العاملة ؟ ولم كان على اعتقاد راسخ انها لم تكن مؤهلة لاستلام السلطة في ذلك الحين ؟

ولعل مرد سوء الفهم الذي وقع فيه الناقد يعود الى تقصيره عـن متابعة المؤلفات والابحاث التي صدرت في العالم عن بلزاك ولا سيما خلال عشرين السنة الماضية ، فمن المؤكد انه لم يطلع على مؤلفات الناقـد الفرنسي بيير باربيريس الذي اظهر ، على نحو لا يرقى اليه الشك ، معتمدا على الوثائق الثابتة ، موقف بلزاك العدائي من الطبقة البورجوازيةالصاعدة ومن النظام الليبرالي الاقتصادي بمفرزاته : المصرف ـ التجارة ـ العطالة الادارية .. كما رد سبب تعاطف بلزاك مع الملكيين في عام ١٨٣٢ الى ان مواقف اليمين كانت اكثر المواقف ثراء بالامكانيات النقدية ، بل هـي المواقف الوحيدة المتاحة في ذلك الحين التي تمكن من اعادة النظر جذريـا بالليبرالية والبورجوازية الحاكمة .

لم يكن موقف بلزاك المناوىء للديمقراطية نابعا ابدا من موقع سلفي .

فالديمقراطية المستهدفة في الكوميديا الانسانية انما هي ديمقراطية جوفاء افرغت من محتواها واتخذها النظام البورجوازي الحاكم شعارا كي

* المرجع السابق ص ١٥٨ .

يزداد الاثرياء ثراء ويزداد الفقراء عوزا وبؤسا . لقد وقف بلزاك في وجه مثل تلك الديمقراطية المزيفة .

كان موقف بلزاك من الطبقة العاملة موقفا واقعيا . كان متعاطفا معها بيد انه كان في الوقت نفسه موقنا بانها مغلوبة على امرها لا حول لها ولا قوة ، غير قادرة ولا مهياة لاستلام السلطة . تلك هي الواقعية الصحيحة التي تاخذ بعين الاعتبار الظروف المادية الملموسة وعملية التطور الاجتماعي بما يكفل التغيير الثوري المنشود ويخدمه .

ماخذ اخير على هذا الكتاب ، اضافة الى كل ما ذكرت ، يتعلق بقضية الشعر فالملاحظ ان الناقد بيتروف يتعامل في مؤلفه مع الشعر كتعامله مع الرواية وسائر الانواع الادبية الاخرى . فالحتميات الثلاث : السيكولوجية والاجتماعية والتاريخية التي تلازمه كسرير بروكوست ، يفرضها من عل ؛ حقائق منزلة خالدة ، جاهزة ، معدة سلفا على كل عمل ادبي ومنها الشعر . لكن الشعر ، بحكم طبيعته المتميزة الخاصة ، لا يخضع للمستلزمات الايديولوجية والسياسية . انه خروج على المألوف والعادي ، وتغيير لطريقة رؤيتنا للعالم ، وخرق مستمر لما هو سائد . الكلمة الشعرية تعكس المعنى بدلا من أن تعبر عنه فهي شيء من الاشياء بينما الكلمة في النثر اداة ، علامة ، وسيلة . والشاعر كما يقول سارتر ينظر الى الكلمات على أنها « مرآة العالم » فليست اللغة الشعرية وسيلة لمعان تخدمها ، ولكنها غاية في ذاتها . فالشاعر يخدم الكلمات اكثر مما يستخدمها . يقول ادونيس في هذا الصدد : « من الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون شعريا ، شرطان : الخروج على الكلام الشعري التقليدي ، والخروج على الكلام الشائع السائد . وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او المضمون .وانما يتحقق على مستوى شكل التعبير ــ اي

بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعري « الواقعي » شـعرا ، بالمعنى الحقيقي ، وانما هو نصوص سياسية او اجتماعية . وقيمته . من هذه الناحية في وظيفته ، اي انه ينتهي حيثما تنتهي وظيفته . وذلك على النقيض من النصوص الشعرية .. »

« ليس هناك اي تشابه بين اللغة والواقع . بتعبير اخر ، لا يمكن اللغة ان تقول « الواقع » وانما تقول ما تتوهمه او تتخيله اي انها عميقا تقول ذاتها .. »(*) .

✱

نخلص من كل ما تقدم الى ان الواقعية تواجه اليوم امتحانا قاسيا ، وهي محتاجة كي تجد لها مسوغات فكرية تكفل لها البقاء والاستمرار الى تعريف متين للواقع ،لا صلة له بالمفهوم الوضعي « للواقعة التاريخية» الذي اعتمده السيد بتروف . فالروائي ليس مؤرخا ، والرواية الواقعية ليست وثيقة اجتماعية ، ولا دليلا سياحيا . ليست الرواية الواقعية مطالبة بتقديم تقرير واف عن الحياة اليومية بكل دقائقها وتفاصيلها من ثياب واثاث وطعام . كان بلزك يأخذ على مؤرخي عصره انهم يصرفون جهودهم هباء حين يتساءلون في أي مكان عبر هنيبعل جبال الالب ، لان هذا الامعان في الدقة التاريخية ، وتلك الوثائقية المفرطة ليستا من الواقعية في شيء .

يكون الكاتب واقعيا في النظام الراسمالي حين يقول الحقيقة ، كل الحقيقة ، بلا مواربة ولا تمويه ولا زيف ، او على الاقل ، حين لا يسعى الى اخفاء الحقيقة فيما يتعلق بعلاقات الاستغلال والاستلاب التي تفرضها الهيمنة البورجوازية ونمط الانتاج الراسمالي . واذا استخدمنا لغة الرياضيين فان الشرط الضروري كي يقال عن عمل انه واقعي ان يكون المنحى العام لتحليل الواقع ونقله متفقا مع كل رؤية ثورية .

(*) من دراسة اعدها ادونيس والقاها في المركز الثقافي الدولي بالحمامات في تونس .

وهذه الرؤية الثورية بالتحديد لم اعثر عليها في « الواقعية النقدية ». لم اجد في هذا المؤلف حضور ماركس ولا فكره الجدلي الخلاق القادر على الولوج الى اعماق العمل الادبي وادراكه من الداخل في اخص خصوصيته بل وجدت فيه ـ واقولها بكل صدق ـ روح مدام دي ستال ؛ وبصمات هيبوليت تين في فهمه الوضعي الجامد للواقعة التاريخية . ان السيد بيتروف يتعرف الواقع بمنخارين مسدودين ، ويفكر ميكانيكي ستاتيكي ؛ وهو يبقى في دراسته لتلك الاعمال العظيمة التي يحللها عند حدود القشرة البرانية السطحية وكأنه يخشى النفوذ والتوغل الى مزيد من العمق ؛ ولو انه غاص الى ابعد قليلا لتكشف له ان كلا الاتجاهين : الرومانتيكية والواقعية وجهان لعملة واحدة او هما على حد تعبير الاستاذ انطون مقدسي « قراءتان كبيرتان للواقع ، متعارضتان ومتكاملتان حددتا حساسية وافق كتاب القرن التاسع عشر وقرائهم ومازالتا من مقومات حساسيتنا ... »(*)

على ان كتاب « الواقعية النقدية » ، رغم كل النقاط السلبية التي اشرت اليها ، لا يخلو احيانا من لقطات ذكية منتشرة هنا وهناك في تضاعيفه ، يذكرنا بعضها بملاحظات الناقد الفذ جورج لوكاش المتوهجة، وكأنها منقولة عنه نقلا حرفيا كقول بيتروف على سبيل المثال لا الحصر في الفصل الثالث حين يتكلم عن الاسس الفلسفية والجمالية للواقعية وخط سيرها : « في تاريخ الادب العالمي وفي تاريخ الواقعية على وجه التحديد يمكن ان تواجهنا غالبا حقيقة متناقضة : كاتب ثوري من حيث اراؤه وتطلعاته السياسية لكنه اقل واقعية لا بل متخلف في منهجه كفنان عن كاتب محافظ فكريا لكن اكثر تعمقا في فهم اسرار تطور الحياة والعلاقات الاجتماعية الواقعية . كان فكتور هوغو في الثلاثينات في مواقع فكرته اكثر تقدمية من بلزاك ، لكن كان فهم الاخير للحياة وتصوراته لقوانين

(*) صدقي مذكرا ـ دراسة لانطون مقدسي ـ مجلة المعرفة العدد ٢٦٤ .

تطور الواقع ولما يكمن في اساس العلاقات الاجتماعية الواقعية لعصره ـ كان ، ولا قياس ؛ اكثر عمقا وصحة من الاول . وانعكاس هذه الاختلافات على المنهج الفني جعل احدهما واقعيا والاخر رومانتيكيا .. »(*) .

وفي حديث الناقد بيتروف عن المنهج الفني ملاحظة ذكية ايضا اذ يقول : « ليس صعبا ان نلاحظ مثلا ان المضمون والاشكال الفنية التي يرتديها تتطور وتتغير بصورة اسرع وانشط من المنهج الفني الذي تتسم سائصه عموما بطابع اكثر ثباتا واستقرارا . واذا ما اردنا التعبير عن ذلك فنيا يمكننا ان نشبه هذه العملية بالساعة ، فعقرب الثواني فيها يشبه حركة المضمون . عقرب الدقائق تطور الاشكال الفنية . وعقرب الساعات تطور المنهج الفني ... »(**)

واخيرا يبقى كتاب « الواقعية النقدية » بسلبياته وايجابياته ورغم الفوضى في تأليفه والافكار المكررة المعادة والاستطرادات المملة احيانا كثيرة ، يبقى رغم ذلك كله جديرا بالاقتناء والقراءة .

* الواقعية النقدية ص ١١٢ .
** المرجع نفسه ص ٢١٢ .

قـراءة فى روايـة "السيد من حقـل السبانخ" أو يوتوبيا عصر العلم

حسيـن عيـد

الرحلة فى الزمان :

رحل بنا الكاتب صبرى موسى فى المكان فى روايته العظيمة « فساد الأمكنة »[1] إلى جبل الدرهيب قرب حدود السودان ، حيث قدم إلينا « غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن » وهو يحكى لنا سيرة ذلك المأساوى نيكولا . .

ثم ها هو ذا يرحل بنا ثانية فى الزمان ــ هذه المرة ــ بروايته « السيد من حقل السبانخ »[2] إلى السنة الواحدة والثمانين من القرن الرابع والعشرين ، حيث يقدم إلينا غذاء علميا ، لم يعتده سكـان كوكب الأرض ، وهو يحكى لنا سيرة هومو وأهل ذلك الزمان .

فماذا قدم صبرى موسى فى روايته الجديدة ؟

يوتوبيا عصر العلم :

إذا كان صبرى موسى قد أجاب فى روايته السابقة « فساد الأمكنة » عن سؤال : كيف يتسبب البشر فى إفساد المكان ؟! فإنـه فى روايته الجديدة « السيد من حقل السبانخ » يقدم إلينا الوجه الآخر لسؤاله السـابق : كيف يستطيع البشر أن يقيمـوا مدينـة فاضلة فى عصـر العلم ؟!

فكأن هذه الرواية إذن رؤيا مستقبلية ، أويوتوبيا عصر العلم .

فما المدينة الفاضلة ؟ وما أنواعها ؟ وما الفرق بين اليوتوبيا (رواية المدينة الفاضلة) والرواية العلمية ؟ ولماذا تعد هـذه الروايـة تصورا ليوتوبيا خاصة فى عصر العلم ؟ وما البنيان و المعمار الفنى الذى شيده الكاتب ليقيم عليه أركان مدينته الفاضلة ؟ وماذا أضافت هذه الرواية لإنجازات الرواية العربية أو أفادت منها ؟ وما موقعها من الأعمـال المثيلة فى الآداب العالمية ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه .

يوتوبيا : المدينة الفاضلة :

استخدم سيرتوماس مـور كلمة يـوتوبيـا (Utopia) من كلمتين يونانيتين تعنيان معا اللامكان ؛ فكأن اليوتوبيا هى حلم راود الإنسان منذ أقدم العصور ، وعلى مر الأجيال ، بتحقيق الفردوس الأرضى أو المدينة الفاضلة (كما سماها فلاسفة الإسلام)[3] ، وفيها يتحقق للفرد أقصى ما يتمناه من السعادة . ذلك لأن[4] « الواقع الإنسانى لم يكن أبدا موضـع الرضـا بالنسـة لأصحاب النفـوس العاليـة ، والعقول الكبيرة ؛ فالواقع ملىء بالشرور والخطايا ، والإنسان لم يستطع أبدا أن يحقق سعادته المثالية فوق الأرض » .

أنواع اليوتوبيا :

أولا : اليوتوبيا المثالية :

بدأت اليوتوبيا منذ زمن طويل فى شكل حكاية فلسفية[5] ، أى صورة خارجية ، باردة بعض البرودة ، لمجتمع خيالى . وفيها يصور الكاتب مجتمعا فاضلا ، يستخدمه إما لنقد المجتمع القائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى .

وخير مثال لها جمهورية أفلاطون ، ويوتـوبيا سـير تومـاس مور ، وأطلانطس الجديدة لفـرانسيس بيكون . وهـذا النوع بلغ مـداه فى القرن التاسع عشر على يد الاشتراكيين الذين يسميهم كارل ماركس الطوباويين[6] .

ثانيا : اليوتوبيا المجازية :

وهـذه اليـوتـوبيـا المبسـطة جـدا ، تـأسست فى منتصف القـرن العشرين[7] . ولا يقوم فيها السرد الروائى على الاغتراب فى بلد متغير وحسب ، بل يقوم بالدرجة الأولى على إثارة معنى فلسفى للحياة ، مثـل رواية « فـوق صخور المـرمـر » لإرنست جـونجـر ، وملحمـة الحرافيش لنجيب محفوظ .

ثالثا : اليوتوبيا العلمية :

وهى تقوم على أساس علمى[٨] ، وتحاول الاستفادة من التطورات العلمية . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية ؛ فلم تعد اليوتوبيا مجرد حلم أو مثل أعلى لا يمكن تحقيقه ، ولكنها أصبحت حلما تحقق جزء كبير منه ، أو هو فى سبيله إلى التحقق .

وقد تناول المفكرون والأدباء اليوتوبيا العلمية من زاويتين :

أ - يوتوبيا علمية متفائلة :

ترتبط بالعلم والتقدم الآلى ارتباطا وثيقا ؛ فهى تقدم[٩] « صورة للعالم المثالى كما يتمناه البشر » فى المستقبل ، معتمدا على الإمكانات العلمية المتزايدة . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية . ومثال ذلك رواية « العالم الطريف » ، من تأليف ألدوس هكسلى[١٠] .

ب - يوتوبيا علمية متشائمة :

وهى الرواية التى « تفتح باب التنبؤ بمحاذير المستقبل » نتيجة الاعتماد الهائل على التقدم العلمى والتكنولوجى ، وتعبر عن المخاوف من هذا التقدم . ومثال ذلك رواية « ١٩٨٤ » : لجورج أورويل .

ويلاحظ أن هذه الروايات التى تشكل كل منها يوتوبيا خاصة ، تحقق الأغراض التالية :

أولا : نقد مجتمع قائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى فى الرواية اليوتوبية ؛ فهى هجاء مقنّع . وهذا ما فعله أفلاطون فى « جمهورية أفلاطون » ، عندما كانت أثينا صورة عابرة لمدينته المثلى ؛ وما فعله سويفت فى روايته « رحلات جليفر » .

ثانيا : التنبؤ بالمستقبل أو رسم صورة ذهنية صرف لمجتمع الغد . وهذا ما يؤكده هـ. جـ. ويلز[١١] حين يقول : « إن الخيال يستطيع بمساعدة العلم أن ينظر إلى المستقبل القريب لتحقيق أحلامه . فالدولة العالمية ليست بالفكرة البعيدة الآن ، والبشر يبدون حكمة يوما بعد يوم ، ويتعلمون من أخطائهم الماضية » .

ثالثا : التحذير من المستقبل إذا ما انتهجت البشرية فى تطورها نهجا يضر بالإنسان ، ولا يحقق حلمه فى مستقبل أفضل ، فتساعد على أن تجعل الإنسان أكثر إدراكا لموقفه الصحيح فى الحاضر والمستقبل . وهنا نجد أن الأدب ــ من خلال مثل هذه الروايات ــ يقوم[١٢] «بتكييف نفسية الإنسان ووعيه للعالم المتغير باستمرار وبعنف » . وهذا ما هدف إليه هـ. جـ. ويلز من كتاباته[١٣] « لخدمة الثقافة العلمية ، ولتبصير الناس بالهاوية التى يمكن أن يتردوا فيها ، ويشير عليهم بطريق النجاة والازدهار الحضارى ، إذا شئنا أن ننجو ونتعقل » .

الفرق بين رواية اليوتوبيا والرواية العلمية :

يعد أدب الخيال العلمى[١٤] نوعا من المصالحة بين الأدب الذى يقوم على الخيال ، والعلم الذى يقوم على أساس التجربة واستقراء الواقع . وقد بدأ هذا النوع الأدبى عندما اكتشف جول فيرن أن[١٥] العالم كان أغنى مما تصور العقل ، وأن الواقع كان أكثر تعقيدا من الرؤية الإنسانية . ثم استمر هذا النوع الأدبى على يدى هـ. جـ. ويلز فى روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥ . ثم وسعت الحكاية العلمية الموضوعات التى صنعها ويلز لتشمل رحلات فى الزمان ، ورؤى فى المستقبل ، واكتشاف كواكب أخرى ، واجتياح الكائنات الأخرى للأرض .

وبذلك ظهر أن هناك اتجاهين فى أدب الخيال العلمى[١٦] :

١ - استخدام العلم على أساس واقعى شديد الحرص على دراسة النواحى العلمية ليستخدمها فى رواياته .

٢ - تدريبات للخيال ، وهى لا تدعى تناول أشياء يمكن تحقيقها ، أو هو[١٧] اتجاه خرافى ، يعتمد على شطحات ومفارقات مثيرة ، وشخصيات « سوبرمانية » تصنع المعجزات بلا مبرر .

أما رواية اليوتوبيا فهى تجاوز الواقع لتقيم أركان مدينة فاضلة تحقق أحد الأغراض الثلاثة لهذا النوع (نقد مجتمع قائم ، أو نبوءة مستقبلية ، أو تحذير من واقع مقبل) ؛ فهى تقوم على الاغتراب وإثارة معنى فلسفى للحياة .

وهكذا يتضح أن بعض الروايات يعد روايات مدن فاضلة ، على الرغم من أنها قد تستند على أسس وإنجازات علمية ، مثل : العالم الطريف لألدوس هكسلى ، ورواية ١٩٨٤ لأورويل ، فى حين يبدو أن الحكاية العلمية[١٨] التى انفتحت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجنت نفسها مع ذلك فى انفعالية طفلية ولعب خطر ، وبذلك قضى عليها أن تكون نوعا أدبيا متخلفا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا .

البناء الفنى لرواية « السيد من حقل السبانخ » :

تتصف الرواية ببناء معمارى متميز ومتطور ، يتداخل فى تشكيل نسيجه ــ الذى قد يخدعنا ببساطته ــ ثلاثة محاور مختلفة ، تتكاتف وتتضافر ــ بالاستعانة بمنهج تحليلى يقوم بالربط بينها ــ لتخلق لنا مدينة فاضلة تنبض بالحياة ، وتنبع من أرض الواقع ، ويعيش البشر بين أركانها سعداء ، ينعمون بمجتمع الرخاء والرفاهية ، حيث تحققت العدالة الاجتماعية من خلال نظام عام عادل لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكن والتعليم والفن والكماليات .

هذه المحاور الثلاثة هى :

أولا : حكاية هومو ، وهو يخرج على النظام العام ، مشاركا فى آخر ثورة فى التاريخ ضد العبيد الآليين ، من أجل إنزال الآلات عن عروشها ، وإجلاس الإنسان محلها .

ثانيا : جزئيات المعيشة وتفصيلاتها ، التى تتناثر على مدار العمل ، لتشكل لبنات بنيان المدينة الفاضلة .

ثالثا : البناء الفكرى الذى ترتكز عليه المدينة الفاضلة ؛ ويشكله ما يثار من حجج ، مع النظام وضده ، تتوزع بين فصول الرواية بشكل فنى أخاذ .

وسأتناول كل محور من هذه المحاور بمزيد من التفصيل .

أولا : حكاية هومو (آخر ثورة فى التاريخ) :

تتلخص أحداث الرواية فى انقطاع هومو ــ بطل الرواية ــ عن ممارسة تيار حياته التقليدى ؛ فهو لم يعد إلى منزله بعد انتهاء عمله فى حقل السبانخ ، بل مضى يتسكع فى الطرقات إلى ميدان السفر الخارجى . واضطر فى النهاية إلى أن ينتظر حتى اليوم الجديد عند بدء العمل فى حقل السبانخ . لكن مركز التحقيقات الآلى دعاه للاستجواب بعد أن استفسرت زوجته عنه فى اليوم السابق نتيجة غيابه

وعدم عودته إلى المنزل . وقد أوضحت له لجنة التحقيق أنه لولا عودته بإرادته فإنهم ما كانوا ليسألونه ؛ فإنسان ذلك القرن الذى يعيشونه قد وصل إلى كل ما كان يحلم به من إصلاحات اجتماعية ، وأصبح حرا حرية تامة بكل ما تحويه الكلمة من معانى الحرية .

وتلتقط ملاهى المناقشات العامة ــ الموجودة فى بدرومات الأبراج السكنية ــ قضية رجل السبانخ ، ويتصل به شخص يدعى بروف ، ويشكلان معا جبهة تعارض الاندفاع المتزايد للنظام .

لكن النظام ــ نظرا لتزايد حالات الخروج عليه ــ يعلن برنامجا ثوريا ، يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائيا ، وإلغاء الزواج ، وإلغاء الارتباط بالأطفال ، وإلغاء السكن . ويطرح البرنامج للاستفتاء العام ، فيهاجمه بروف بعنف ، ويدعو للعودة إلى الأرض . ويحذرهم مندوب النظام بأن العودة إلى الأرض تعد قرارا بالانتحار والموت البطىء . وأمام إصرارهم يعد النظام أجهزة خاصة لانتقالهم وحمايتهم ، ويحصّنهم ضد بعد الأمراض الخارجية ، ويرفع عنهم تعقيمهم ليعودوا للإنجاب من جديد ، وأخيرا يفتحون لهم بوابة خاصة يخرجون منها .

وهم فى رحلتهم فى مجاهل الأرض الخراب يتعرضون لمخاطر شتى . ويبدأ هومو فى الانتباه والوعى بموقفه فى اليوم الثالث . ويقتنع ــ عقليا ــ بالعودة فى اليوم الرابع ، فيعود وحده ، ويطلب الدخول ثانية وهو ينتظر أمام البوابة ، لكن أحدا لا يهتم به ، وهكذا أخفقت آخر ثورة فى التاريخ .

بناء الشخصيات :

قام الكاتب صبرى موسى ببناء شخصيات الرواية الأساسية الأربعة بشكل متوازن من خلال تكوينين يتسمان بالخصوصية ؛ الأول من مستويين ، يتكون أحدهما من هومو وزوجته ، وهما شخصيتان يغلب عليها الجانب العقلانى ، مع بقايا عاطفية قديمة لم تندثر ، وإن ظهرت بشكل أوضح لدى هومو . ويتكون المستوى الآخر من بروف وديفيد ، وهما نموذجان لشخصيات المدينة الفاضلة ، التى يسيطر عليها الجانب العقلانى سيطرة تامة ، ولا محل للعاطفة فى كيانها .

أما الثانى فيتكون من مستويين آخرين ، أحدهما مع النظام (مؤيد له) ، ويتشكل من ديفيد وزوجة هومو ، والآخر ضد النظام (خارج عليه) ، ويتشكل من هومو وبروف .

وهكذا تتصارع هذه المستويات ، لتتبلور القضية ، سواء على المستوى الشخصى (الإنسانى) ، أو على المستوى العام (للمجتمع كله) .

وفى خلفية هذا البنيان القوى المحايد للشخصيات تبدو شخصيات السلطة باهتة وشاحبة ، ربما بشكل متعمد ، انعكاسا لتأثيرها المحدود على أفراد المجتمع .

هومو ــ الإنسان :

أما هومو فيرمز للإنسان بصورة عامة . وهذا ما يؤكده معنى هومو باللغة الإنجليزية (الإنسان) . وأيضا فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب « السيد » على مدار سبعة فصول كاملة ، تأكيدا لرمزية السيد ، ولكونه يشكل نموذجا عاما من البشر الذين سيوجدون فى القرن الرابع والعشرين ، وكأنه بعد أن أعطاه البعد العام ، واطمأن إليه ، خصه باسم هومو (الذى يؤكد المعنى العام نفسه) .

وقد أجاد الكاتب صبرى موسى رسم هذه الشخصية المحورية ، التى تبلغ من العمر الخمسين عاما ــ وهو سن الشباب بالنسبة لمتوسط أعمار البشر خلال هذه الحقبة .

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التى تساعدنا على ولوج مدينته الفاضلة . وهو يتحرك ــ خلال زمن الرواية ــ فى مسار مواز لاتجاه النظام ، ولكن فى اتجاه مضاد . إنه يحاول أن يقاوم هذا التطور العقلانى للنظام ، وأن يستعيد عاطفيته القديمة أو انفعاله الفطرى . وهكذا يعانى هومو الحيرة والقلق ؛ ومرجع ذلك إلى أنه يعالج مشكلته بأسلوب عاطفى بدلا من مواجهتها عقليا . والأمثلة المؤكدة لذلك كثيرة ؛ منها حواره مع زوجته وهى تدعوه للتراجع والاستمرار معها ؛ فيقول لها (فصل ١٧) : « لقد فكرت فى هذا كثيرا ونحن فى القاعة ، بل إننى استشرت العقل الشامل[١٩] الذى يعلم كل شىء ، ويستطيع الإجابة عن كل الأسئلة . وقد نصحنى بالبقاء ، ولكننى أجد نفسى غير قادر على مخالفة تلك المجموعة التى أصبحتُ رمزا لها .

« ألم تسمعيهم وهم يكررون « رجل السبانخ وزملاؤه » . . « الطبيعيون من أمثال رجل السبانخ » . . إلخ ؛ بل إن مندوب النظام العام كان يتندر بالسيد بروف قائلا له : لقد خلبت عقلك حالة رجل السبانخ ، وأفقدتك توازنك العلمى يا بروف !

« ألم تسمعى ذلك كله بأذنيك يا ليالى ؟ لقد أصبحت رمزا لهم ؛ فكيف أتخلى عنهم الآن ؟! » .

ألا تعد هذه الكلمات انعكاسا لموقف عاطفى مغرق فى عاطفيته ؟ إن مشكلة هومو الأساسية تكمن فى استسلامه اللاواعى لعواطف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشهما . وكما سبق أن قال توفيق الحكيم[٢٠] « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

وهكذا مضى هومو فى الرواية ــ تدفعه قوى عاطفية مجهولة ــ نحو قدره المهلك المحتوم . وعندما ينتبه ــ فى النهاية ــ ويحاول أن يتصرف بوحى من عقله عن اقتناع ، ويعود إلى مدينته الفاضلة ، يكون الوقت قد فات وحلت عليه اللعنة ، وحكم عليه بالطرد الأبدى من الفردوس الأرضى ؛ لأنه لم يقتنع بالحقيقة البسيطة ــ التى أوردتها الرواية ــ وهى أن « لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص » .

وربما تكتسب شخصية هومو مزيدا من الثراء بأبعادها الأسطورية ، بالقوى الغامضة التى تشدها نحو مصير لا تجد منه مهربا ، تماما كما انجذب جدنا الأول آدم للأرض بعد أن أكل من الفاكهة المحرمة ، فحكم عليه بالطرد من الجنة . إنه سعى الإنسان المستمر ــ منذ بدء الخليقة ــ للبحث عن المجهول بمعاذير شتى .

وقد أجاد الكاتب رسم بقية الشخصيات الرئيسية ، وإن كان يلاحظ على هومو وديفيد ارتفاع مستوى حوارهما وعمق ثقافتهما . ترى هل هما يمثلان ثقافة عامة البشر فى ذلك المجتمع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ترتفع الزوجة إلى المستوى الثقافى نفسه إذن ؟

شخصيات ثانوية :

تلى الشخصيات السابقة شخصيات لجنة التحقيق الأربعة ، وهم يتسمون بنوع من الجمود والثبات ؛ ربما لأن المؤلف عالج هذه الشخصيات من الخارج بوصفها شخصيات سلطوية ، ولم يمنحها أى قدر من الدفء الإنسانى ، برغم عدالتهم وحيادهم المطلق ؟

يضاف إلى ذلك أن أعضاء لجنة التحقيق الذين باشروا التحقيق مع هومو ، هم أنفسهم الذين ظهروا مرة أخرى فى المؤتمر العام الذى عقد فى القاعة المعلقة . فأين طبقة الخبراء الآخرين ؟ أم أن هؤلاء الخبراء إقليميون ومركزيون فى الوقت نفسه ؟

ولم تظهر أى امرأة ضمن هؤلاء الخبراء . فما هو موقع المرأة إذن وموقفها من مراكز السلطة العليا ؟

وملاحظة أخرى بالنسبة لجماعة المنشقين على النظام (الذين قرروا العودة إلى الأرض) ؛ فالكاتب لم يوضح لنا مواقفهم الداخلية فكريا ، واكتفى بتحديد عددهم ، كما أنه لم يعد أحد منهم فى النهاية مع هومو ــ برغم ماله من تأثير عليهم ، وبرغم ما عانوه من تجارب مريرة على الأرض ــ بعد أن اقتنع عقليا بالعودة . فلماذا عاد وحده ؟!

ثانيا : مدينة هومو الفاضلة :

يتشكل بنيان المدينة الفاضلة لكوكب الأرض فى السنة الحادية والثمانين من القرن الرابع والعشرين فى الرواية من خلال جزئيات المعيشة وتفصيلاتها المتناثرة علىٰ مدار العمل . ومن خلاله أمكن استنتاج الهيكل الإدارى لكوكب الأرض فى تلك الحقبة ، فكان كما يلى :

يعيش البشر فى عصر العسل تحت قبة زجاجية شديدة الارتفاع ، تغطى المعمورة البشرية الجديدة . وهم قد يعيشون فيها مائة أو مائتين ؛ فالأرض خارجها لا تصلح للمعيشة البشرية نتيجة للحرب الإلكترونية .

ويلاحظ أن هذا الإطار قد ورد ذكر شبيه له فى رواية « نحن » من تأليف يوجين زامياتين[٢١] ؛ « فالمدينة محاطة بجدار مصنوع من زجاج أخضر اللون . وتقع خارج الجدار الحياة الطبيعية القديمة » .

وهذا اتجاه تكرر اللجوء إليه فى عدد من الروايات التى تعرضت لتخيل شكل الحياة على كوكب الأرض فى المستقبل .

النظام العام :

يتمثل فى اللجنة المركزية العليا . وهذه اللجنة هى التى تدير الحياة على كوكب الأرض . وهى تتكون من خبراء ــ ليسوا حكاما أو مسيطرين ــ تحملوا بحكم خبرتهم هذه مسئولية إدارة الحياة على الكوكب .

وقد سبق للكاتب توفيق الحكيم أن أورد فى قصته « فى سنة مليون »[٢٢] ، اتجاها مشابها حين تخيل أن « الأرض كلها أمة واحدة ومجتمع واحد يعيش فى كنف لجنة من العقول المدربة التى تشرف على إدارة شئونه العامة» .

ويعد توحيد شعوب الأرض فى أمة واحدة أحد أحلام المفكرين والأدباء . غير أن الكاتب صبرى موسى رسم لنا طريق تحقيق هذا الحلم (الفصل الحادى عشر) من خلال « نجاح النظام ، خلال المسيرة الجديدة للبشرية . فى القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية . وقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسى فى هذا النجاح » . وهذا ما يؤكده د. فؤاد زكريا[٢٣] ؛ حين يقول « وحين نتأمل صورة الإنسانية فى المستقبل ، فلن نملك إلا أن نتصورها ، وهى تفكر بعقلية عالمية ، وتراعى مصلحة الإنسان فى كل مكان ، بغض النظر عن اللون والجنس والوطن والعقيدة . وعندئذ فقط سيكون التفكير العلمى لدى البشر قد استعاد طبيعته الحقة ، بوصفه بحثا موضوعيا عن الحقيقة ، يعلو على كل ضروب التحيز والهوى ، ويزن كل شىء بميزان واحد ، هو ميزان العقل » . انظر الشكل ص ٥

ويحاول النظام أن يحل مشكلة عويصة فعلا . إنه يهيمن ويحمى ويوفر الحياة السعيدة لكل فرد من المهد إلى اللحد ، عن طريق سلوك جماعى منظم ، مع الاحتفاظ بكل الصفات الأساسية التى تجعل الإنسان بشرا .

الإدارة باللجان :

يدار النظام العام للحياة على كوكب الأرض بواسطة لجان يؤدى كل منها وظيفة محددة . فمثلا لجنة ترتيب المجتمع تتولى تزويج الأفراد أو إعادة تزويجهم بعد أن يتقرر انفصالهم بقرار محلى .

وتعتمد هذه اللجان فى تحقيق أهدافها على إدارات ؛ فمثلا إدارة الصحة العامة (المركزية) تضع نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيميائية والبروتين النوعى ، كما تتولى التعقيم المؤقت للزوجات والأزواج .

ويتبع هذه الإدارات مراكز أو إدارات فرعية . فمثلا مركز التحقيق الآلى يباشر التحقيق فى الحالات التى تخرج عن المسار الطبيعى للنظام من خلال لجان التحقيقات الفرعية ، وذلك لتقصى أسبابها ، واقتراح العلاج المناسب لها .

وتتكون لجنة التحقيقات من أربعة أعضاء ، يرأسها ممثل النظام العام ، وهو عضو باللجنة أيضا ، وممثل الإدارة الفرعية للصحة العامة ، وممثل إدارة العمل ، وممثل الأمن المركزى .

الأرض مقسمة إلى عدد من الأقاليم :

وحتى يتمكن النظام العام من إدارة كوكب الأرض بنجاح ، فإنه قام بتقسيمها إلى عدد من الأقاليم تدار لا مركزيا ، بالتنسيق مع أجهزة النظام المركزية . فيدار الإقليم بواسطة اللجنة العليا لإدارة الإقليم ؛ وهذه يعاونها عدد من المراكز أو اللجان الفرعية . مثلا نجد اللجنة المحلية للمنطقة تقوم بإعداد كشوف الذكور والإناث الذين سيتم تزويجهم حديثا . أما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع فهى التى تصرح بالحمل ، وهى التى تصدر قرارا محليا بانفصال الزوجين فى حالة فساد الزواج ، وترسل رقمهما إلى لجنة ترتيب المجتمع لإعادة تزويجهما بزميلين اخرين . وكذلك نجد مراكز الصحة الفرعية تقوم بإجراء الفحوص الطبية اللازمة للمواطنين ، وتعطيهم جرعات الحصانة اللازمة لهم ، كما يتولى المختصون بها العلاج الكيميائى للعقول عن طريق حقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور طبقا لبرنامج النظام الثورى . كذلك تقوم مراكز النقل الهوائى بتسيير السيارات الهوائية التى تنقل المواطنين من منازلهم إلى مقار عملهم وتعود بهم ثانية .

النظام العام
اللجنة المركزية العليا للنظام

الهيئة العليا للتكنوقراط

منطقة العقل الالكترونى الشامل
معامل الرصد
منطقة الرصد المركزى

اللجنة المركزية للأمن
منطقة الأمن المركزى
مركز التحقيق الآلى
لجان التحقيقات الآلية

لجنة الصحة العامة
إدارة الصحة العامة (المركزية)
إدارة فرعية للصحة العامة
اللجان الصحية الفرعية

اللجنة الدائمة للنظام
اللجنة الفرعية للنظام

لجنة العمل
إدارة العمل

لجنة التعليم والثقافة والإعلام
إدارة التعليم والثقافة والإعلام
لجان التعليم والثقافة والإعلام

لجنة ترتيب المجتمع
إدارة ترتيب المجتمع

الهيكل الإدارى لكوكب الأرض فى القرن الرابع والعشرين

كما يظهر فى رواية « السيد من حقل السبانخ »

اللجنة العليا لإدارة الإقليم عدد من الأقاليم الأخرى

لجنة أمن المنطقة
المراكز الصحية الفرعية
اللجنة المحلية للمنطقة
المركز الفرعى لاستخبارات القطاع
اللجنة المحلية لترتيب المجتمع

هيئة
حقل الاستنبات الضوئى للبرتقال
المحطة الفرعية للسيطرة على المناخ الجوى
حقل الاستنبات الضوئى للسبانخ
مؤسسة

وتهيمن هذه اللجان والمراكز على إدارة المؤسسات والهيئات الموجودة بكل إقليم ، كحقول الاستنبات الضوئى للبرتقال ، وحقول الاستنبات الضوئى للسبانخ ، والمحطة الفرعية المسيطرة على المناخ الجوى . ويوجد فى كل هيئة ومؤسسة مركز تحقيقات فرعى يمكنه الاتصال بلجان التحقيقات الآلية المباشرة .

ويلاحظ أن شكل إدارة الدولة بواسطة نظام مركزى ولا مركزى فى الوقت ذاته ، هو من الأشكال الشائعة لإدارة شئون المجتمعات الحديثة . وقد تخيلها توفيق الحكيم عندما أشار دون تفصيل فى روايته « رحلة إلى الغد » إلى أن[٢٤] « كل شىء يدار بالأزرار من الإدارات المحلية والمركزية » .

ويلاحظ أيضا أن شئون الكوكب تدار بواسطة لجنة لا يرأسها رئيس للكوكب أو حاكم فرد أو ملك ؛ فهذه اللجنة تتكون من مجموعة من الخبراء والعلماء الذين يسعون لتحقيق صالح المجتمع ، بعيدا عن المصالح أو المطامح الشخصية .

أجهزة معاونة :

يعاون النظام العام (اللجنة المركزية العليا) جهازان هما : الهيئة العليا للتكنوقراط ؛ ومنطقة العقل الإلكترونى الشامل ، الذى يوجد فى غرفة يطلقون عليها اسم المعبد (أليست هذه التسمية تعبيرا عن تقديسهم لمكانة العقل الإلكترونى ؟) فى القاعة المعلقة . ويلاحظ أن كل مواطن له رقم تحتفظ تحته اللجنة العليا لإدارة الإقليم بجميع البيانات اللازمة عن هذا المواطن فى أرشيف العقل الإلكترونى الشامل . وهو دائما نفس رقم شهادة الميلاد والبطاقة والعنوان وبطاقة العمل والبطاقة الطبية ورقم الاستخبارات . وفى عالم الحقيقة نجد أن بعض الدول ، كألمانيا الغربية ، قد أزمعت أن تتخذ أرقاما للأفراد تمهيدا لاستخدام الحاسب الإلكترونى فى تسجيل كل ما يتعلق بهم .

شاغلو المناصب القيادية :

يشغلها من هم على جانب كبير من الذكاء ، وذلك بالمحافظة على الذكاء وتطويره من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز . وهؤلاء يولدون بحسب الطلب فى المعامل .

غير أن الكاتب صبرى موسى لم يوضح لنا كيف يتم اختيار هذه القيادات . فإذا كان بعضها يولد فى المعامل على حسب الطلب ، فكيف يتم اختيار أعضاء اللجنة المركزية ، وهى أعلى سلطة فى الدولة ؟ وهل يتم ذلك وفقا لبرامج تعليمية متتالية لمن يجاوز مراحلها المختلفة ممن بلغوا سن الثلاثين ، كما يحدث فى جمهورية أفلاطون[٢٥] ، حيث يقضون خمس سنوات فى دراسة الفلسفة ليكونوا على بينة تامة من الفرق بين العالم المادى والعالم المثالى (وهؤلاء يعينون بالوظائف العليا) ، ثم يقضون خمس عشرة سنة فى معترك النضال والكفاح ، والقلائل الذين يجاوزون بنجاح الدراسة النهائية فى التربية ، يختارون آليا حكاما للدولة .

أم يتم اختيار هذه القيادات كما حدث فى مدينة فرانسيس بيكون الفاضلة (أطلانطس الجديدة)[٢٦] ، حيث نجد أن الأهالى قد بلغوا بذكائهم الممتاز مرتبة فائقة من السعادة ، وعندئذ لا يتكالبون على المناصب عن طريق التملق والرشوة ، وإنما يصلون إليها باختيار سليم يقوم على الصلاحية والشخصية ؟

أعتقد أن الاختيار يقترب من أسلوب مدينة بيكون الفاضلة ، وإن لم يذكره المؤلف صراحة .

المواهب الفنية المنتجة :

تولد الغالبية منها على حسب الطلب فى المعامل ، فتنتج عبقريات فنية متنوعة ، تقوم على أكتافها أعباء النهضات والتطورات الفنية الحديثة .

كذلك تتولد بعض المواهب الفنية والمنتجة للنظام فى مجالات الموسيقى والتمثيل والتصوير وبقية الفنون ، بعد أن تحرك المناقشات فى « ملاهى المناقشات » طاقاتهم الخلاقة المغمورة ، فيكتشفون مواهبهم .

العبقريات الأخرى المطلوبة :

أما العبقريات الأخرى المطلوبة فى مجالات العلوم والهندسة والرياضة ، وهى عبقريات لازمة للخطة الإنتاجية لكوكب الأرض على شموله ، فهى تولد على حسب الطلب فى المعامل ، عن طريق التزاوج المعملى فى أنابيب الاختبار بين العناصر الوراثية المتميزة .

الحياة تتطور بديناميكية مستمرة :

إن أشكال الحياة فى عصر العسل تعد حلقة جديدة تالية لتطور سابق ، وتمهد فى الوقت نفسه لتطور قادم . إنها تتطور بديناميكية مستمرة .

فقد عرف النظام العام بالدراسة أن الخطأ الذى أدى إلى الحرب الإلكترونية الأولى يكمن فى أن البشرية سمحت للعلوم والتكنولوجيا أن تكون فى خدمة الأنظمة والعقائد . كما كانت العنصرية والتعصب هما المرض الذى ظل كامنا فى العقل البشرى القديم . ولهذا فقد أخذوا على تطوير ذلك القسم المتخلف من المخ البشرى من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز وتوجيهها إلى سلم التطور .

كذلك نجح النظام فى القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وعجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية .

وأخيرا ينطلق المجتمع فى الكون . إنه مجتمع فى حركة مستمرة ، ليتواءم مع المتغيرات المختلفة التى تحدث أولا بأول .

ويظهر التطور فيما يلى :

الولادة :

بعد أن يتم تزويج أى شخصين ، يفرض على الشبان أن يسلموا قدرا معينا من حيواناتهم المنوية ، وكذلك يفرض على الشابات أن يسلمن قدرا معينا من البويضات . ثم يتم تعقيمهم جميعا فى معامل إدارة الصحة العامة لوقف عمليات الإخصاب والحمل .

وبعد أن تؤخذ البويضات والنطفة تتم الولادة معمليا عبر الأنابيب التى بدأ تطبيقها فى نصف القرن الأخير من القرن الرابع والعشرين .

ويمكن لأى زوجين متابعة مولودهما عبر الأنابيب ــ بعد أن تصرح لهما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع بذلك ــ خلال مراحله الجنينية ثم ولادته .

وكذلك استفاد النظام بإنتاج أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة ؛ وهؤلاء يتولون التنمية فى المجتمعات الجديدة فى الفضاء الخارجى .

وقد يسمح للزوجين فى حالة تفوقهما على الدرجات المحددة للشغيلة فى الخطة الإنتاجية أن يتقدما بطلب موقع عليه منهما إلى لجنة ترتيب المجتمع ، يطلبان فيه السماح لهما بتقديم موعد الإذن بحمل طفلهما مدة سنة .

ثم حدث التطور الأخير وفق مشروع النظام ، حيث يتم انفصال الزوجين المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة .

ويلاحظ أن هذا المعنى نفسه أورده الكاتب « ألدوس هكسلى » فى روايته « عالم جديد شجاع »[٢٧] ، حيث يتم تفريخ أنواع متعددة من الإنسان العالى والعادى فى أنابيب الاختبار . كما أن الكاتب « برنارد شو » قد أشار إلى التوليد الانتقائى[٢٨] الذى يعتمد على اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع ممتازة منها ، وذلك فى كتابه « الإنسان العادى والإنسان العالى » .

الغذاء :

تطور من الغذاء على لحوم الحيوان والدواجن حتى انقرضت ، وأصبح نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيماوية والبروتين النوعى المنتج معمليا بديلا للحوم ، والمعد بمعرفة لجنة الصحة .

وتقدم وجبات الغذاء جاهزة متاحة للجميع من خلال أنبوب زجاجى واسع فى مقطع عرضى فى تجويف الحائط ، يتحرك هذا الأنبوب تلقائيا ، ويتوقف بمجرد الوقوف أمامه ، ويرتفع غطاؤه ، فيتناول المواطن الغذاء المطلوب ساخنا أو باردا على حسب نوع أنبوب الغذاء (الساخن أو البارد) ، فيأكل ما يشاء فى أى وقت يريد .

وقد تعد الزوجة وجبات منزلية ، مثل شرائح الباذنجان الطويلة ، عندما تحشوها بالعصاج المصنوع من بلورات البروتين النوعى .

وقد تخيل توفيق الحكيم فى رواية « رحلة الى الغد » نظاما مشابها ، حيث يقول[٢٩] « تجد إلى جانب أنابيب المياه الباردة والساخنة ، أنابيب أخرى ذات ألوان مختلفة : أحدها للقهوة ، والثانى للشاى ، والثالث للبن ، والرابع للحساء ، وهكذا . افتح الصنبور الذى تريده ، وضع تحته القدح بالمقدار الذى تحب » .

غير أن أنبوب غذاء صبرى موسى ــ وإن اتفق فى أنه أنبوب ساخن وبارد ــ يختلف عما أورده توفيق الحكيم فى أنه أنبوب زجاجى ، يوجد خارج المنزل ، دائم الحركة ، يتوقف فقط إذا توقف أمامه أى شخص .

متوسط العمر :

كان متوسط العمر فى القرن العشرين للفرد يتراوح بين ٧٠و٨٠ عاما . وفى القرن الرابع والعشرين يصل إلى ١٥٠ عاما . ثم حدث تطور هائل لخلود الفرد البشرى ، حين أمكن تطبيق الاكتشاف الموجود فى الحيوانات الدنيا التى تتكاثر جسديا وليس جنسيا بطريقة الانقسام . وقد بدأ تطبيقه مقصورا على مجموعة الأفراد التى تتميز بمواهب عبقرية خلاقة ومفيدة للبشرية .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم تخيل أن متوسط عمر الإنسان فى روايته «رحلة إلى الغد»[٣٠] يصل إلى مائة وخمسين عاما ، وربما مائتين .

وهذا اتجاه عام يؤكده التطور العلمى والرعاية الصحية التى ترتفع بمتوسط عمر الإنسان . وشواهد العصر الحالى تسير فى هذا الاتجاه بالنسبة للدول المتقدمة وشعوبها .

السكن :

تطور الأمر من مساكن مؤجرة أو مملوكة ، إلى مساكن يوفرها النظام مجانا لكل فرد سواء أكان متزوجا أم أعزب .

وهم يسكنون أبراجا شاهقة ممتدة من الأرض (مجمعات سكنية) . وأبواب هذه المساكن ومداخلها توجد فى سقف هذه الأبراج ، حيث تهبط الكبسولات .

ويتكون أثاث المسكن من مفروشات وثيرة ، ومقاعد إسفنجية مريحة . وتوجد بالمسكن مصادر التغذية والإضاءة والمياه ، وأجهزة التدفئة التى تعمل تلقائيا ، وتقوم بتعديل درجة الحرارة .

وقد يوجد بالمسكن خادم آلى (روبوت Robot) (وهى مشتقة من الفعل[٣١] Robit فى اللغة التشيكية ، وتعنى «العمل» . وفى اللغة البولندية توجد كلمة Robotnik وتعنى العامل) . وهو يقوم بالخدمة ، لكنه ليس متوافراً أو متاحا للجميع[٣٢] ؛ وهو يتأكد دائما من ضبط مفاتيح التوجيه والتشغيل فى كل الأجهزة العاملة بالبيت ، بما فيها جهاز إنذار الطوارىء .

ثم حدث تطور أخير وفقا لمشروع النظام ؛ فتم إلغاء تخصيص السكن ، واستبدل به الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية . ويمكن لأى مواطن قضاء أى وقت بها وفى أى مكان .

التعليم والثقافة :

يعد النظام التعليم حقا مكفولا لكل فرد . غير أن الرواية لم توضح شكل المراحل التعليمية ، أو نوعية موادها الدراسية ، فى حين نجد فى جمهورية أفلاطون تفصيلا لهذا الجانب ؛ يبدأ منذ المدرسة الأولية[٣٣] التى تستعمل قاعة للدرس والمحادثة ، وفناء لممارسة الألعاب . ثم يضاف عند بلوغ الأطفال سن العاشرة إلى منهاج دراستهم الموسيقى ، والرياضيات ، والتاريخ ، والدين . وهكذا تتزايد جرعة المواد الدراسية وتتسع كلما نما الشباب .

كذلك يوفر النظام مناهج دراسية خاصة للتدريب من أجل التأهيل العملى .

وهذه المهام تتولاها لجان الثقافة والتعليم والدعاية . كما تبث أيضا برامج تليفزيونية ، وتقدم النشرة الإحصائية المرئية (ويبدو أن هناك تخطيطا محددا لنوعية البرامج التليفزيونية التى يجب تقديمها للمواطنين معتمدة على بحوث ودراسات متطورة) . وتوفر هذه اللجان أيضا الكتب الصغيرة الناطقة فى المكتبات العامة ، أو تطرحها حتى يتمكن المواطنون من اقتنائها .

وعلى الرغم من أن الرواية لم توضح ما تم بالنسبة للصحف اليومية بشكل سافر ، إلا أن الأرجح أنها قد استبدلت بها برامج تليفزيونية معينة ، كالنشرة الإحصائية المرئية . وقد عبر توفيق الحكيم عن هذه الجزئية(٣٤) عندما تخيلها فى «رحلة إلى الغد» (الصحف والكتب ترسل كذلك لمن يطلبها فى كل مسكن فى العالم ، إما فى نسخة منظورة أو مسموعة أو بالحروف . .) .

وكلا الاتجاهين استفاد من التطورات العلمية الحديثة واتخذ منها نقطة انطلاق لهذا التطور ، من خلال أجهزة الاتصال المرئية أو الناطقة . وقد استبقى توفيق الحكيم الشكل التقليدى الحالى (الحروف) ، فى حين استبعده صبرى موسى خلال مراحل التطور .

العمل :

تتميز مدينة صبرى موسى عن كثير من المدن الفاضلة فى عصر العلم بأن المواطنين فيها يمارسون حقهم الطبيعى فى العمل ؛ بل هناك حوافز للتفوق فى أداء هذا العمل ؛ فالعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى . وهذا بطبيعة الحال يكمل الجانب الآخر من عدم توسع النظام فى إنتاج الخدم الآليين بكميات متزايدة ، ومن ثم عدم إحلالهم فى مواقع العمل المختلفة محل الإنسان ، فى حين يجنح الإنسان للهدوء والدعة والكسل ؛ وهى عوامل انهزامية تقود الإنسان فى النهاية إلى فقدان معنى الحياة عندما يعجز عن أن يجد بها شيئا يحقق ذاته ، وتدفعه إلى الانتحار(٣٥) .

والعمل يتم بشكل منظم من خلال خطة إنتاجية بالهيئات والمؤسسات المختلفة ، حيث يعمل آلاف البشر . فمثلا يعمل الشغيلة فى حقول الاستنبات الضوئى للسبانخ (يوجد أربعة حقول) ، حيث ينتجون أكواما هائلة من أوراق السبانخ الخضراء التى تصدر طازجة فى عبواتها الضخمة بالصواريخ عابرة البلدان . وهناك حقول استنبات ضوئى للبرتقال ، ومعامل أخرى لإنتاج البروتين النوعى . . وهكذا .

الراتب :

يتقاضى العاملون ــ فى مقابل عملهم ــ راتبا من السيولة النقدية ، بالإضافة إلى كوبونات الأسواق التبادلية التى يحصلون بها على أحدث أنواع الكماليات التى تنتج فى الربوع الأخرى من الأرض .

وفى حالة تفوّق الشغيلة على الدرجات المحددة لهم فى الخطة الإنتاجية يحصلون على مزايا إضافية .

الإجازات :

تطورت الإجازات فكانت فى القرن الثانى والعشرين تسعة أسابيع ، وأصبحت فى القرن الرابع والعشرين ١٥٠ يوما سنويا .

أما إجازة العمل فهى ثلاثة أيام أسبوعيا . وهو اتجاه نابع من الواقع أيضا ، حيث إن الكثير من جهات الأعمال ــ فى مصر والخارج ــ تعطى حاليا يومين إجازة أسبوعيا .

وسائل الترفيه :

تتعدد وسائل الترفيه للأفراد بين الرحلات الجماعية ، وزيارة المتحف التاريخى للأطعمة الإنسانية ، وقضاء يوم الطعام الحر الذى يختاره الأفراد من المتحف التاريخى للأطعمة ، الذى يوفر له النظام الخدمات المطلوبة . كذلك يمكن زيارة حدائق المخلوقات القديمة ، أو تناول أقراص البيرة المركزة ، أو قضاء الوقت فى صالون الحب الحر ، حيث الاجتماعات العاطفية الحرة بين الرجل والمرأة . وهو الاتجاه نفسه الذى يوجد فى رواية «نحن»(٣٦) ، حيث تتم الحياة الجنسية على أساس الحب الحر ، فيستطيع أى ساكن أن يمارس الجنس مع أى ساكنة بتسليم ورقة وردية إليها . كما أن الكاتب توفيق الحكيم تخيل الاتجاه نفسه فى «رحلة إلى الغد»(٣٧) ؛ فهو يقول «لم يعد للحب عندهم قدسية كما ترى . . إنه نوع من اللهو . . أو اللعب الفارغ . . فنحن فى عالم مكتظ بوسائل اللهو واللعب لكل الناس ؛ لأن الناس يأكلون ويشربون ويلعبون . .» . وقال أيضا : «إن الحب يتم بغير زواج» .

وهو تطور يتسق مع تطور الحضارة الغربية الحديثة فى مجال العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة .

كذلك يقضى المواطنون أوقات فراغهم فى ملاهى المناقشات العامة ، التى توجد فى الطوابق الأرضية للأبراج السكنية .

ويمكنهم كذلك مشاهدة الأفلام فى الأرشيف السينمائى القديم (كأن صبرى موسى يتنبأ لهذا الفن بالاندثار فى مواجهة منافسة التليفزيون الرهيبة) ، أو مشاهدة برامج التليفزيون المخططة ، أو القراءة فى الكتب الناطقة (بالاستماع طبعا) فى المكتبات العامة والخاصة .

ولما كثرت حالات الخروج على النظام خلال العشرين سنة الأخيرة ، تم تشكيل كثير من اللجان لابتكار المناهج الدراسية لتدريب الأفراد على ألوان النشاط فى أوقات الفراغ ؛ فاقترحوا للأطفال حدائق خاصة بهم ، ومعسكرات تعليمية للشباب . أما بالنسبة للبالغين فقد تم تشكيل هيئة لها كل السلطات فى حدود القوانين الإنسانية الحديثة ، فتركت للجماهير أن تناقش وتقترح ألوان النشاط فى نطاق السياسة المرسومة ، فدخلت وسائل تعتمد على الشذوذ والغرابة والعودة إلى الماضى .

الزواج :

تطور الأمر من الانتقاء الفردى ، فترك الأمر للجنة ترتيب المجتمع ، حيث يتم الزواج وفقا لتسلسل زمنى معين ، ووفق اختيار العقل الإلكترونى الشامل ؛ فتقام حفلات أسبوعية تنظمها لجنة ترتيب المجتمع حين يجىء موعد الاستجابة لطلبات الزواج . وبالأسلوب نفسه يعاد تزويجها فى حالة إخفاق الزواج . وأخيرا تم إلغاء الزواج وفق مشروع النظام .

وهذا الأسلوب الانتقائى سمة تشترك فيها معظم المدن الفاضلة ، بدءا من جمهورية أفلاطون ؛ حيث كان أفضل الرجال يتزوجون بأفضل النساء ، ثم يتزوج الرجال الأقل درجة من النساء الأقل درجة ، وهكذا حتى نهاية المطاف .

العقاب :

اختفت كل أنواع الرقابة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم ، كما انتهت فكرة العقاب نهائيا من المجتمع ،

حيث إن جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت ، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبة مرتكبه . وحتى هذا الخطأ نادرا ما يحدث ؛ لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شيء .

وأيضا فقد تم القضاء على عيوب البشرية القديمة ، وأمراضها التخلفية ، بواسطة النظام ؛ مثل الإهمال والفوضى والميكروبات الخُلقية بأنواعها ، ابتداء من الكذب إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

أجهزة الاتصال :

يصف النظام عصر العسل بأنه عصر امتداد الحواس باستخدام الأجهزة التى يمكن إيضاح بعضها فيما يلى :

- **جهاز النداء الذاتى :** للاتصال بين الأفراد (أيا كانت المسافة) . ويوجد فى الساعة جهاز الاتصال الذاتى ويتكون من إرسال واستقبال صوتى .

- **جهاز التليفون المرئى :** وهو يشبه إلى حد بعيد التلفون العادى ، بالإضافة إلى الصورة .

- **جهاز الاستخبار الشخصى :** ويوجد فى مساكن الأفراد . ولكل جهاز رقم يعمل بواسطة ضبط القنوات . فالرقم صفر ــ مثلا ــ يتيح الاتصال بموظف الاستخبارات فى المركز لاستخبارات القطاع السكنى .

وهذه الأجهزة هى إحدى ثمرات العلم المنتظرة . وقد تخيل توفيق الحكيم جهازا مثيلا فى «رحلة إلى الغد»[٣٨] ، (عندما اتجهت السكرتيرة إلى جهاز صغير فى ركن ، تدير مفتاحه فتظهر صورة على لوحة) .

- **جهاز الاستخبار العام :** يوجد فى المركز الفرعى لاستخبارات القطاع ، ويتولى الرد والمتابعة لاستفسارات المواطنين .

- **لوحة التعليمات :** وهى ذات الشريط السيليلويد ؛ وتوجد فى مجالات العمل ، لتسجل عليها أى تعليمات خاصة بالعمل .

- **تابلوه الاستدعاء الوثائقى :** المثبت على مائدة الخطابة فى قاعة المؤتمرات ، حيث يتم تسجيل رقم الوثيقة على جهاز الذبذبات الخاص بالذاكرة ، فتظهر على الشاشة المجاورة للمحاضر .

- الحاسب الرئيسى بالقاعة الكبرى : يتولى حصر الأصوات المعارضة والمؤيدة عند الاقتراع على أى مشروع ، ويعرضها أولا بأول .

النقل :

يتكون من عدد من الوسائل ؛ منها :

- **النقل العام :** ينظمه مركز التنظيم الهوائى لكل إقليم ؛ ويتم بواسطة السيارات الهوائية ، حيث يركب كل فرد فى كبسولة خاصة . وعندما تتوقف الحافلة ، يطلق السائق الكبسولة التى يجلس فيها الشخص الذى وصل إلى مسكنه ، فتهبط فوق المجمع السكنى .

وقد سار توفيق الحكيم فى الاتجاه نفسه عندما قال :[٣٩] «تصور أن وسائل الانتقال ليست فى الشوارع . . إنها فى الجو . . وسطوح المبانى هى محطات للسيارات والأوتوبيسات الجوية» .

وهذا اتجاه منطقى تماما للتطور العلمى ، بعد ازدحام الشوارع والطرقات بالسيارات . والمشاهد الآن فى الولايات المتحدة ــ نموذج الحضارة الغربية ــ أن طائرات الهليكوبتر بأشكالها المتطورة تهبط على أسطح العمارات .

- **السيارات الأرضية :** وتقوم بتوصيل العمال والموظفين إلى الأنفاق ، حيث توجد معامل إنتاج البروتين النوعى .

- **القطار الهوائى :** يقوم بالرحلة العجيبة إلى الأرض الخراب لمشاهدة ناطحات السحاب المهجورة والمنتصبة بين خرائب المدن منذ الحرب الإلكترونية الأولى .

- **سيارات خاصة :** لا يمتلكها كل الأفراد ؛ وهى تسير تلقائيا ، ويمكن أن يوجهها الخادم الآلى آليا إذا ما صدر له الأمر بذلك ، كما يمكن أن يقودها البشر . أماكن انتظارها فى محطة السيارات فوق البرج السكنى ؛ وهى تتحرك فى الفضاء ، وتهبط فى أى مساحة محدودة طبقا لتوجيهها .

- **مركبات خاصة :** تتحرك بالتوجيه الذاتى للمسافات القصيرة ، لنقل الأفراد .

- **الصواريخ :** يستخدمها الأفراد للانتقال بين أقاليم الأرض .

الرحلات فى الفضاء :

تتم بواسطة صواريخ كبيرة الحجم ، تتحرك من ميدان السفر الخارجى . ولابد من الحجز للسفر قبله بوقت كاف ، حتى يأتى الدور على الحاجز .

وفى القرن الثالث والعشرين ، بنيت أول مدينة على القمر «أراتوسفيتر» لتكون مركزا دائما مسكونا ، يُتخذ قاعدة أو محطة لسفن الفضاء التى تغادر الأرض فى طريقها إلى كواكب المجموعة الشمسية الأخرى .

وفى القرن الرابع والعشرين تم بناء مجتمعات جديدة فوق سطح القمر ، تعين على البقاء عشرات السنوات بعيدا عن الأرض .

النوم :

لكل فرد حرية استغلال وقت الفراغ فى النوم ، وفقا لما يراه .

أما بالنسبة للنوم الليلى ، فبعد أن يعرض التليفزيون التقرير النهائى المصور لكل ما حدث فى العالم فى اليوم نفسه ، ينتهى الإرسال ، ويتوقف التيار الكهربائى ؛ بسبب رغبة النظام فى تنظيم استخدام الطاقة . وينقطع النور مرة أخرى ويضىء إيذانا بموعد النوم ، ثم ينقطع نهائيا بعدها بخمس دقائق ، فينام الفرد مرغما .

دفن الموتى :

مرت عملية دفن الموتى بعدد من مراحل التطور أيضا ؛ فمن القبور العادية ، إلى مدافن فى كبسولة تدور فى الفضاء لتوفير مساحات الأرض ، وأخيرا أصبحوا يصهرون الرفات حتى يتبخر فى مباخر عامة ، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم ، يحتفظ بها أهل الميت ضمن ذكرياتهم فى زجاجات صغيرة تؤكد المعنى العلمى الذى يؤمن به عصر العلم .

ثالثا : البناء الفكرى للمدينة الفاضلة :

لجأ الكاتب صبرى موسى إلى عرض البناء الفكرى لمدينته الفاضلة من خلال رافد أولى خاص ، يستمر على مدى تسعة فصول ليصب فى النهاية فى التيار الفكرى العام لهذه المدينة ، ابتداء من الفصل العاشر للرواية ، مصعدا الأحداث ، وصولا للنهاية المنتظرة . أما الرافد الخاص فهو وجوه قضية هومو التسعة .

وجوه قضية هومو التسعة :

استطاع الكاتب صبرى موسى إظهار هذه الوجوه وتعريتها ، حتى تكتمل لدى القارىء قضية هومو بشكل متكامل من جميع زواياها ، قبل أن يتناولها النظام بالعلاج . واستطاع صبرى موسى باقتدار فنى تقديم هذه الوجوه ــ الأقنعة بذكاء ، تارة من خلال لقائه بلجنة التحقيق ، ومرة من خلال مناقشات حامية مع صديقه ديفيد أو زوجته أو بروف ، وأخرى من خلال مناقشات ملاهى المناقشات ، وأخيرا من خلال بحثه لحالته بنفسه . وهو عندما يعرض أحد الوجوه ــ الأقنعة ، فإنه يقدم ما لها وما عليها فى الوقت نفسه . وهذه الوجوه هى :

١ - قضية الحرية :

استند هومو إلى أن قضيته هى فقدان الحرية الشخصية من خلال :

(أ) التحقيق معه :

فكان الرد أن التحقيق ليس انتقاصا من الحرية ، وإنما هو لمعرفة الخلل الذى أصاب جهازه النفسى . وهو حر فى أن يفعل ما يشاء فى عصر العسل . ولولا عودته للعمل لما استدعى للتحقيق .

(ب) داخل فكرة الانضباط ومنع النزوات :

فكان الرد أن النظام ضد التخلف ، وأنه عجلة التقدم وقانون المحافظة على المكاسب البشرية . فالنزوات دفاع عن الفوضى ، والعفوية تؤدى إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

وتقدم الرواية ملاهى المناقشات بوصفها نموذجا حيا للحرية ، بل إن المواطنين يمكنهم تغيير ما يعرض عليهم من برامج ديموقراطيا ، من خلال مطالبتهم بإذاعة مباريات الكلام بدلا من البرامج التعليمية السخيفة . لكن المعارضة انتصرت ، ولم تذع المباريات ؛ لأنه لا ينبغى إذاعة إلا ما نضج واكتمل من الأفكار النهائية ، إلى جانب أن المناقشات تؤدى إلى أن يترك المتناقشون القراءة والكتابة .

٢ - قضية الجمال :

أصبحت الحياة الحديثة خالية من الجمال ، بعيدة عن فطرة الطبيعة ، حيث بدأ الفرد يفقد إحساسه بالانتماء ، وأصبح عاجزا عن تعرف نفسه وموقعه . ويثير توفيق الحكيم الفكرة نفسها(٤٠) فيقول : «إن إحساسهم بالجمال الحقيقى متعة» .

والرد هو أن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص ؛ وإنه لأمر منطقى أن نتعاطف بتلقائية مع كل هذه المخلوقات الصناعية حولنا ، ابتداء من الأبراج السكنية الشاهقة ، وانتهاء بهؤلاء العبيد الجدد ، العبيد الصناعيين .

٣ - قضية نداء الطبيعة :

وهومو يوضحها فى الفصل الثامن بقوله : «حين عجزت عن رؤية السماء الحقيقية لمعت فى ذاكرتى فجأة صورة عمرها ربما يزيد على عشرات الملايين من السنين . . عندما أخذت الثدييات تتسلق الأشجار العملاقة ، وتعيش بين أغصانها صورة للأضواء الوهاجة المتعددة الألوان ، التى تغمر أعالى الأشجار فى تلك الغابات الاستوائية العميقة القدم فى الزمن ، وتكشف لعيون أسلافنا الأقدمين القابعين فى طمأنينة على الأغصان عن عالم رحب من الأزهار والبراعم والحشرات وبعض الطيور نفسها . . باقة من شتى الألوان الزاهية هى فى نفس الوقت طعام شهى» .

هذا ما حدث له كأنه إلهام أو وحى .

الرد : هذه هى المعادلة الصعبة التى تشغل النظام : إنتاج أكثر لتحقيق عدالة وفيرة ، يتطلب تزايدا آليا على حساب المساحة الطبيعية . والنظام لم يدخر وسعا خلال مئات السنين فى سبيل إنشاء طبيعة جديدة بديلة ، يتلاءم معها الجميع ، ويطمئنون فى رحابها .

وهكذا تطالب بعض ملاهى المناقشات من خلال قضية هومو بالعودة إلى الطبيعة .

٤ - حالة انتباه مفاجىء بافتقاد الإرادة :

يقول هومو لصديقه فى الفصل الثامن : يخيل إلى أننا لم نعد نستخدم إرادتنا يا ديفيد . . وإن الإنسان المعاصر يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة كقطعة خشب منسابة مع تيار مائى دونما إرادة . . ! » .

فيقول صديقه «أتريد أن تقول إن لحظة التوقف التى انتابتك هى وليدة الانتباه المفاجىء بافتقاد الإرادة ، وأن تلك الحالات المشابهة الأخرى هى حالات تنتاب أصحابها حين يدركون فجأة أنهم يعيشون فحسب . . إنهم يفعلون ما يجب فعله بالضبط . . ؟ » .

- أجل . . أجل . . هذا هو التعبير بالضبط . . أن تفعل ما يجب فعله ، وما هو متوقع ومعتاد أن تفعله . . تلك هى القضية بالضبط . . » .

كأنه لابد أن يكون هناك دائما هدف . . وإرادة تسعى بها إلى هذا الهدف . .

الرد : حتى إذا كان الهدف هو أن يعيش البشر فحسب ، . . فما هو الاعتراض على ذلك . . ؟

كان هدف الأسلاف القدامى هو الطعام . الآن هذا الهدف تحقق تماما . ويستطيع كل إنسان أن يأكل ما يشاء فى أى وقت يريد ، دون مجهود أو تفكير .

فهل يتفق هذا مع كلمات المفتش العام فى حكاية إيفان فى رواية «الإخوة كارامازوف» حين يقول(٤١) : «إن سر الوجود الإنسانى ومبرره ليسا فى إرادة الحياة ، بل فى الحاجة إلى معرفة السبب الذى يدعو الإنسان إلى الحياة . فالإنسان ما لم يكن على يقين من هدف حياته ، لا يقبل أن يوجد فى العالم بل يؤثر أن يدمر نفسه ، ولو ملك الخبز وافرا كل الوفرة» .

فكأن القضية هى البحث عن هدف للحياة فى عصر العسل ، وهو الوجه الرابع لحالة السيد هومو .

٥ - **حالة البحث عن هدف للحياة :**

إن السيد هومو يخشى أن يكون الإنسان قد نسى أن البحث عن الطعام ، لم يكن هدفا فى حد ذاته ، وإنما كان وسيلة لمواصلة الحياة . وبهذا المفهوم الخاطىء ، الذى واصلته سلالات بشرية عديدة ، طمست إرادة التطور الفطرية فى العقل البشرى .

لكن النظام العام فى المدينة الفاضلة يحل هذه المشكلة . . « إن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن فى خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجى بتكوينه العقل والعاطفى والخلقى . . بسبب الخبرة التى يكتسبها من التجارب المتواصلة التى تفرضها عليه حياته» .

٦ - **حالة تعرض الذكاء البشرى للخطر :**

يقول هومو لصديقه أيضا (الفصل الثامن) : «إننا نجلس بين أغصان عصر العسل وعقولنا مسترخية فى كسل تأمل لذيذ ، فى حين وجباتنا الساخنة والباردة تأتى إلينا عبر الأنابيب .

- ولكن من المؤكد أن هناك عقولا تعمل لتسير الحياة . .

- هناك عقول تعمل فعلا . . ولكنها ليست عقلى ، ولا عقلك !

وذلك جانب آخر من جوانب القضية . . أو كأنها كما يرى ولز[42] : «إن سبب بقاء الإنسان هو أنه إلى عهد معين فى تاريخه قد استطاع إنماء عقله وتكييف نفسه ، وفق مقتضيات الظروف تكييفا يكفل له البقاء . ولكن فى العصر الحاضر ، بفضل العلم والاختراع ، ترامت حدود عالم الإنسانية وتشعبت وجوه الحياة ، دون أن يحدث مثيل لذلك فى نمو العقل واتساع الإدراك ، لتيسير السيطرة على هذه الأحوال الجديدة الشديدة التعقيد . وقد سارت قوة التكيف ببطء شديد وعجزت عن مسايرة خطوات التغير فى العالم الحديث ، ولذا أصبح موقف الإنسان غريبا ، متناقضاً . . » .

فكأن المطلوب من إنسان عصر العسل أن يتعرف الواقع الجديد المحيط به ، ويتكيف معه ؛ فالذكاء مطلوب فقط للمناصب القيادية ، أما بقية البشر فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء ، والمهارة الخالية من العاطفة ، « وذلك لأن التقدم التكنولوجى بشكل عام . . وثيق الاتصال بالتغيير فى وظائف عمل الإنسان ؛ وهذه التغييرات تحدد بدورها التغييرات فى محتوى عمله ، ومن ثم التغييرات فى علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع»[43] .

٧ - **حالة تشابه البشر إلى درجة مقلقة :**

يقول هومو (الفصل الثامن) : «إن البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة فعلا يا ديفيد . . نسخ متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتفكير والأداء الحياتى اليومى . . وكل العقول العامة قد أصبحت أسيرة وغارقة فى هذا الفيضان الإعلامى والثقافى الذى يندفع فى عقولها من أجهزة الإعلام والثقافة المركزية . . وقد أصبحوا جميعا يفكرون ويتصرفون حسب الطريقة المطلوبة . . . » .

وهذا هو التصور نفسه الذى يسوقه الكاتب بوريس أناشينكوف حين يقول[44] ، «أناس أوتوماتيكيون لا إراديون ، يصلحون فقط لإنجاز عملية بدائية محدودة ، ويتعاملون مع كل ما يتجاوز حدود تلك العملية كعبء يفوق قدراتهم ، ومجموعة صغيرة من الفنيين الإداريين . . ذلك هو مجتمع المستقبل» .

غير أن النظام يرى أن هذا ضرورى . . حيث يذهب إلى أن توحد الأداء ، هو قانون الطبيعة . . وهذا ما يقوله ديفيد ـ المؤيد للنظام ـ (الفصل الثامن) : « إن النظام الذى تحقق لنا الآن يسير بالنوع البشرى فى طريقه الطبيعى ياهومو . . لقد استطعنا أن نتفوق على بقية الأنواع التى كانت معنا على الأرض ، عندما بدأنا نتأمل الطبيعة التى حولنا وندرك بعض قوانينها . . وواصلنا التطور حتى استطعنا أن نعرف كل شىء تقريبا عن كوكب الأرض الذى نعيش عليه ، وعدد كبير من الكواكب الأخرى قد وصلنا بمعرفتنا إليه » .

وقد ساق الكاتب وينوود ريد (لندن . . ١٩٢٩) المعنى ذاته عندما قال : « فى استطاعتنا أن نسيطر على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانينها . ولكى نطيع قوانينها لابد لنا أولا أن نعلم ماهية هذه القوانين . وعندما نتأكد بواسطة العلم ، من طريقة عمل الطبيعة ، سوف يكون فى استطاعتنا أن نأخذ مكانها ونقوم بعملها بأنفسنا »[45] .

وهذه هو نفس ما يهدف اليه النظام ؛ فهو يرى أن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن فى خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجى بتكوينه العقل والعاطفى والخلقى . . بسبب الخبرة التى يكتسبها من التجارب المتواصله التى تفرضها عليه حياته .

٨ - ضحية للعبيد الآليين (**السادة الجدد**) :

إن تطور العقول الإلكترونية يطرح هذا التحدى . فإلى متى سيستمر العقل البشرى فى السيطرة على العالم ، ويظل الإنسان سيد مصيره ؟

فى واقع الأمر يعيش البشر هذه الأيام عالة على الآلات التى تغذى نفسها بالمعلومات ، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها ، وتضع بذاتها برامج العمل ، وتجدد هذه البرامج وتطورها أيضا على حسب النتائج التى تتوصل إليها . بل إن الآلات أصبحت تخترع بعضها بعضا ؛ فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل ، دون تدخل من البشر !!

لذلك يرى بروف أن هومو ضحية للثقافة ؛ ضحية للشغف المؤلم بالمعرفة ، الذى تغرى به أوقات الفراغ المتعددة التى يتيحها له العبيد الآليون الذين يقومون بأعباء غالبية الأعمال التى كان البشر يقومون بها . فهو ضحية العبيد الآليين . وهى رؤ يا متشائمة للتطور الآلى .

٩ - **إمكانية ذاتية :**

إن الوجه الأخير لحالة هومو هو أنها إمكانية بيولوجية أو نفسية تحاول فى الوقت المناسب منع الإنسان من الغرق فى السعادة ، والجنوح لكسل عصر العسل ، وتضطره إلى طرح الأسئلة ؛ فقد يكون فى الأسئلة خلاصه .

التيار الفكرى العام للمدينة الفاضلة :

بانتهاء الفصول التسعة الأولى من الرواية ، التى عرض لنا المؤلف من خلالها تسعة وجوه (أقنعة) لحالة هومو من زواياها المختلفة ، يصب هذا الرافد (لإحدى الحالات الخارجة على النظام) مع الروافد

الأخرى الشبيهة في بحر النظام العام ، بتيار القوى المنظم . فما مكونات تيار النظام ؟ وما نتيجة هذا الصدام ؟

في مواجهة التطور العلمي والتكنولوجي الهائل والمنتظر حدوثه في المستقبل ، برز اتجاهان أساسيان أحدهما اتجاه متشائم[٤٦] « سيخلق آلات ذات قدرات تزداد تعاظما على الدوام ، حتى يأتي الوقت الذي يفلت فيه زمامها من يد الإنسان ، فتنقلب عليه ، وربما قضت عليه ، أو جعلته عبدا لها » .

ويستند دعاة الاتجاه المتشائم كألدوس هكسلي في كتابه « السلام والعلم والحرية » ، إلى أن الفرد في العصر الحديث قد فقد نتيجة التقدم العلمي حريته السياسية إذ صنع الأسلحة ، وفقد استقلاله العقلي نتيجة وسائل الدعاية والإعلان الحديثة ، كما فقد حريته الاقتصادية نتيجة تركز الصناعات .

وبذلك تصدق كلمة تولستوى حين قال : « إذا كان النظام الاجتماعي ظالما ، والقوة في يد عدد قليل من الناس يستغلون الآخرين ويستبدون بهم . . فإن كل تقدم علمي لن تكون له نتيجة إلا تعزيز هذا الاستغلال والاستبداد ! »[٤٧] .

أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المتفائل[٤٨] ، « ويذهب إلى أن الآلة هي التي ستحرر الإنسان من كل العبودية ، وتأخذ بيده في طريق المستقبل الذي يحلم به . وأصحاب هذا الرأي يتصورون أن تقدم التكنولوجيا هو ، في ذاته ، ضمان ضد كل أنواع القهر ، سواء أكان ذلك هو قهر الطبيعة للإنسان ، أم قهر الإنسان للإنسان » .

ويوتوبيا صبري موسى تمضي في الاتجاه المتفائل حيث يتكون النظام العام الذي يدير الحياة على كوكب الأرض من مجموعة من الخبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - تحملوا مسئوليتهم بحكم خبرتهم لإدارة الحياة وتحقيق نظام اجتماعي عادل ، توزع فيه جميع النتائج والثمرات على المواطنين رخاء ورفاهية بطريقة عادلة ، حيث يوجد نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكن والتعليم والفن ومختلف الكماليات .

فصبري موسى قد حقق لمواطني مدينته الفاضلة العدالة الاجتماعية ، كما سبق أن حاول نجيب محفوظ أن يتخيل في رواية الحرافيش[٤٩] ، الطريقة الصحيحة التي يمكن أن تتحقق بها العدالة في الحارة أو في المجتمع الإنساني بعبارة أخرى .

ويسير النظام وفق خطة عامة ، تهدف إلى التوصل إلى بشر عقلانيين إلى حد الكمال ، ويسير بها النظام بتدرج وروية . لذلك فإن شعار النظام « الصعود المستمر في الكون » ، « من الإنسان القرد . . إلى الإنسان الملاك » ، و« من قمم الأشجار العملاقة القديمة إلى الفضاء الكوني » .

فكأن النظام العام يتبنى رأي ولز حيث يرى[٥٠] « أن العقل الجديد الذي يريده هو النظرة العلمية للحياة والوجود . وهو ينبذ كل نظرة للحياة والكون قائمة على الدين ، أو نظريات ما وراء الطبيعة . ويود أن تسود الروح العلمية التي لا تصدر حكما إلا بعد الأناة والتثبت والتخلص من الأهواء » .

وكأن هذه المدينة الفاضلة تحقق نبوءة وينوود ريد إذ يقول[٥١] : « إن هذه الأجساد التي نرقد بها تنتمي إلى عالم الحيوان ، قد سبقتها عقولنا في النمو بمراحل ، وقد بدأنا فعلا ننظر اليها باحتقار . وسيأتي اليوم الذي سيكون في مقدور العلم فيه أن يغيرها بطرق لا نستطيع التكهن بها ، بطرق لو شرحت لنا لما تقبلها عقلنا الآن كما لا يتقبل عقل الإنسان البدائي الكهرباء أو المغناطيسية أو البخار . سنستأصل الأمراض ، وسنزيل أسباب ضمور الجسد وتحلله ، وسنكتشف الخلود . وعندئذ سيرى الإنسان أن الارض قد ضاقت به ، وسيهاجر في الفضاء ، وسيعبر صحراء الفضاء الخالية من الهواء ، التي تفصل بين كوكب وآخر وبين شمس وأخرى . ستصبح الأرض أرضا طاهرة مقدسة يزورها الحجاج من أركان الكون . وأخيرا سيصبح الإنسان سيدا على قوى الطبيعة ، سيصبح الإنسان ذاته مهندسا للنظم ، صانعا لعوالم أخرى . وحينئذ سيصير الإنسان كاملا وسيصبح خلاقا » .

وبذلك تحقق هذه المدينة الفاضلة أيضا حكم فرانسيس بيكون في مدينته الفاضلة (أطلانطس الجديدة) ، بأن[٥٢] « الكائنات البشرية ستعرف كل شيء في يوم من الأيام، بحيث يكون بوسعها أن تفعل كل شيء ممكن » .

وقد نجح النظام في إطلاق الحرية لغريزة التنوع الجنسي واللذة عبر صالونات الحب الحر ، وكذلك لغريزة التعبير بالكلام من خلال ملاهي المناقشات العامة .

كما نجح أيضا في خطة الولادة المعملية عبر الأنابيب ، التي بدأ فيها ولادة أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة القائمة على البنوة والأبوة والأمومة ، وهي نماذج متجردة تماما من الإحساس الفردي ، ومرتبطة تماما بالنظام العام وأهدافه التطورية الشاملة .

وبذلك نجد أن مدينة صبري موسى الفاضلة قد اتفقت مع عدد من اليوتوبيات السابقة في حلها لمشكلة العدالة الاجتماعية ، التي تحقق العدل والسعادة لمواطنيها (يوتوبيا سيرتوماس مور - يوتوبيا مدينة الشمس : توماس كامبانيلا - يوتوبيا النظر إلى الوراء : إدوارد بيلامي - يوتوبيا أخبار من اللامكان : وليم موريس ، ويوتوبيا الحرافيش : نجيب محفوظ) .

غير أنها (رواية السيد من حقل السبانخ) قد أضافت خطة النظام في الوصول إلى بشر عقلانيين ، وتغيير أنماط العلاقات الاجتماعية ، وإن حافظت على إطلاق الحرية لغريزة الجنس والتعبير والكلام .

تياران في المواجهة :

ثم كانت المواجهة الحاسمة في اجتماع القاعة المعلقة . إن النظام العام عادل ديموقراطي . وهو يسارع بتصحيح مساره إذا ما حدث خروج على النظام بشكل ديموقراطي أيضا . فبعد أن تزايدت حالات الخروج على النظام ، قدم النظام مشروعا ثوريا يتكون من أربع نقاط هي : معالجة عقول الحالات المعارضة كيمائيا عن طريق حقن الخلايا العصبية ؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور ؛ وإلغاء الزواج حتى يتحول الشعور الفردي تلقائيا إلى مجاله الطبيعي تجاه المجموعة البشرية ؛ وثالثا الانفصال المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة حتى يتحول الشعور تجاه الابن تلقائيا تجاه كل الأبناء في المجتمع البشري ؛ وأخيرا إلغاء المساكن ، وأن يستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل وسائل إشباع الاحتياجات الإنسانية ؛ حتى يصبح المواطن أكثر حرية ، ويتخلص من بقايا غرائز الامتلاك .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم قد سبق أن تناول القضية ذاتها بشكل مبسط جدا فى روايته « رحلة الى الغد » ، عندما تخيل[٥٣] أن هناك سجينين قد استبدلا بحكم بالإعدام رحلة إلى كوكب بعيد ، ثم عادا للأرض بعد أكثر من ثلاثمائة سنة فوجدا تغيرا هائلا قد حدث ، وأن هناك حزبين يتناحران هما : حزب التقدم العلمى والآلى ؛ وقد فاز فى الانتخابات ويحكم ؛ وحزب آخر يطالب بالعودة للماضى ؛ وقد فاز مرة فى الانتخابات ، لكنه[٥٤] « لم يستطع تنفيذ برامجه ، ولم يجرؤ على وقف آلة واحدة أو تعطيل جهاز واحد ؛ خشية أن يؤدى ذلك إلى جوع الناس ، أو إحداث الارتباك فى حياتهم اليومية ؛ فتقوم الثورة فعلا ضده ؛ لقد آثر السلامة ، واكتفى ببعض مشروعات فى مجال الآداب والفنون الجميلة » .

ومن ثم يتضح أن حزب التقدم العلمى الآلى هو المنتصر ، برغم سوءات نظام الحكم العديدة وعدم عدالته . أما فى مدينة هومو الفاضلة ، فالنظام العام الذى يعتمد أيضا على التقدم العلمى الآلى يختلف عن ذلك . إنه نظام عادل . وأمثلة عدالته ونزاهته تفوق الوصف ؛ منها ما حدث عندما فاز مشروعه الثورى فى الاستفتاء العام . إذيترك الفرصة للمنشقين عليه ، حتى يقرروا ما يختارون - برغم أنه يمتلك سلطات رهيبة لاحد لها - فاختار عدد منهم (ضم ٥٠ امرأة ، و٩٠ رجلا) الخروج والعودة الى الأرض . فحذرهم القائمون على النظام من خطورة اختيارهم . ولما رأوا إصرارهم قدم لهم النظام أقصى مساعدة ممكنة ، حين أمن لهم رحلة الخروج ، وقام بتحصينهم ضد السموم والميكروبات فى ذلك الجزء المجهول من الأرض ، وصمم لهم الملابس الواقية المناسبة ، وكذلك وسائل الانتقال اللازمة التى ستحملهم فى رحلة الخروج ، وأعاد إليهم الخصوبة ثانية .

وهكذا خرج هومو وبروف ورفاقهم .. ورأوا الحياة فى الخارج عنيفة دموية فى صراع متوحش من أجل البقاء والاستمرار ، بعد أن غيرت فى أساليبها المعروفة وطورتها .

وهكذا أخفقت آخر ثورة فى التاريخ ؛ لأن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة ؛ ولكل مخلوق مناخه الخاص ، أو كما سبق أن أعلن توفيق الحكيم[٥٥] : « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

* * *

لقد جاوز الكاتب صبرى موسى الواقع بتقديمه هذه الرواية ، محلقا إلى آفاق فنية وفكرية عالية ، وجديدة ، تعد انعكاسا لقدرات الفنان الكامنة فيه ، عندما يتبنى قضايا المجتمع الإنسانى بعامة وقضايا مجتمعه بخاصة .

وإن ظهرت بعض الهنات البسيطة التى قد تؤثر على سياق الرواية مثل تكرار مناقشة بعض القضايا ، والإطالة فى مرات معدودة فى الوصف . وأخيرا ، ربما يكون قد بالغ - فى البداية - فى إظهار حادث خروج السيد عن مسار حياته - ربما لجذب انتباه القارىء - برغم أنه حادث عادى تكرر كثيرا ، كما ستوضح الرواية بعد ذلك .

أمتعنا الكاتب صبرى موسى بلاشك عندما شد رحاله إلى القرن الرابع والعشرين ، ليقدم لنا رؤ ياه لمستقبل كوكب الأرض ، فى رواية قليلة الأحداث ، عميقة التحليل ، تثير خيال القارىء ، وتثرى فكره .

غير أنه - فى الوقت ذاته - يشد انتباهنا ، يلفت أنظارنا ، يحذرنا ، إلى ما ينتظرنا هناك من عالم جديد متغير ، متطور . كما أنه - أيضا - يعمد إلى تعرية واقعنا بكل قساوته وشروره ، ربما لنقارن ، أو لنحاول تغيير هذا الواقع . مسترشدين فى ذلك بإسقاطات عالمه الفاضل ، على واقعنا المر .

فمرحبا برواية « السيد من حقل السبانخ » عملا خصبا ، ثريا ، يخط مسارا جديدا للرواية العربية ، مفجرا الكثير من القضايا الفكرية ، ومصورا يوتوبيا عصر العلم .

الهوامش :

(١) فساد الأمكنة ، صبرى موسى ، مؤسسة روز اليوسف - سلسلة الكتاب الذهبى العدد ٢١٦ - ١٩٧٥ .

(٢) نشرت رواية « السيد من حقل السبانخ » مسلسلة بمجلة صباح الخير فى المدة من ٣ سبتمبر ١٩٨١ إلى ٤ يناير ١٩٨٢ (١٨ جزءاً) .

(٣) الرحلة الثامنة ، ص ١٠٩ ، جبرا إبراهيم جبرا ، مقال (جورج أورويل الإنسان المهدد) ، منشورات المكتبة العصرية صيدا - بيروت ١٩٦٧ .

(٤) مقال « نجيب محفوظ بين التوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٨ - ٤٤ باب أدباء ومواقف - مجلة الدوحة - العدد ٢٩ مايو ١٩٧٨ .

(٥) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٤ آلبيريس ، منشورات عويدات - بيروت لبنان الطبعة الأولى - كانون الثانى ١٩٦٧ ترجمة : جورج سالم .

(٦) مقال « القرن العشرون » . . « حاضره ومصيره » أحمد إبراهيم الشريف ، ص ٧١ مجلة الفكر المعاصر العدد الخامس - القاهرة ١٩٦٥ .

(٧) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ .

(٨) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ص ١١ ، كاريل تشابيك ، ترجمة وتقديم د . طه محمود طه - مسرحيات عالمية - العدد ٢٤ أول مايو ١٩٦٦ - الدار القومية للطباعة والنشر .

(٩) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، يوسف الشاروني . ص ٢٤٣ . مجلة عالم الفكر - المجلد الحادى عشر - العدد الثالث : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر الكويت ١٩٨٠ .

(١٠) مقال « من الخيال إلى الواقع » ، من كتاب « دراسات فى الرواية

الإنجليزية » ، ص ١٦٢ د. أنجيل بطرس سمعان ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

(١١) المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث ، ص ١٦٣ ، كولن ولسن ، ترجمة : أنيس زكى حسن ــ منشورات دار الآداب . الطبعة الأولى ــ بيروت ــ كانون الثانى ١٩٦٠ .

(١٢) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » بقلم بوريس أنا شينكوف ، ترجمة عادل العامل ص ٩٠ - ١١٠ ، مجلة الأديب المعاصر العراقية العدد ٢٧ كانون ثانى ١٩٧٨ .

(١٣) من مقدمة بقلم أندريه موروا لرواية « رحلة فى دنيا المستقبل » ، ص ١٢ هـ . ج ، ويلز ترجمة نظمى لوقا ــ كتاب الهلال ١٩٦٢ .

(١٤) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، ص ٢٤٣ .

(١٥) تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٢٧ - ٤٢٩ .

(١٦) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، ص ٢٤٤

(١٧) اتجـاهـات فى الأدب العلمى ، ص ٢٠٠ طـالب عمـران ، مجلة الآداب الأجنبية ، (سوريا) السنة الخامسة العدد الأول ــ تموز ١٩٧٨ .

(١٨) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٣٢ .

(١٩) يلاحظ الموقف نفسه فى مجموعة قصصية من أدب الخيال العلمى للكاتب رؤوف وصفى بعنوان « غزاة من الفضاء » (ص ٥) ، التى أصدرها المجلس الأعليللفنون والآداب ــ القاهرة ١٩٧٨ ؛ حيث نجد أن بطل القصة يلجأ أيضا للعقل الإلكترونى فى قصة « حب فى القرن الحادى والعشرين » ليسأله حلا لمشكلة حبه لزميلته لمياء .

وهذا التشابه فى الاتجاه للعقل الإلكترونى (الذى يعرف كل شىء) بحثا عن النصيحة ، هو اتجاه وارد وطبيعى فى عصر العلم ، حيث يتحكم العقل الإلكترونى ويسيطر ويحرك مناحى الحياة المختلفة ، ويمثل فى الوقت ذاته المعرفة الشاملة لمثل هؤلاء المواطنين ، فكأنه قد حدثت عملية إحلال للعقل الإلكترونى بوصفه بديلا لعلاقة الأبوة أو الصداقة اللتين ينشد من خلالهما الإنسان المعاصر حل ما يعترضه من مشكلات .

(٢٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٥٤ توفيق الحكيم ، مكتبة الآداب ومطبعتها ــ القاهرة ١٩٧٨ .

(٢١) المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث ، ص ١٤٨ .

(٢٢) مسرح المجتمع ص ٦٦٩ . توفيق الحكيم مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٠ . وقد أوردها يوسف الشارونى ضمن دراسة الخيال العلمى فى الأدب العربى ، انظر أيضا ملخص « رواية هذا اليوم العظيم » للكاتب الأمريكى إيرالفن بقلم : محمد الحديدى ــ نماذج من الرواية العالمية ــ كتاب الهلال أغسطس ١٩٧٥ ص ١٣٩ .

(٢٣) التفكير العلمى ، ص ٣٣٣ د. فؤاد زكريا ــ عالم المعرفة مارس ١٩٧٨ ــ الكويت .

(٢٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٥ توفيق الحكيم .

(٢٥) أعلام الفلاسفة وكيف نفهمهم : جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : د. هنرى توماس ، ترجمة مترى أمين ، مراجعة د. زكى نجيب محمود ، دار النهضة العربية أبريل ١٩٦٤ .

(٢٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

(٢٧) مقال « بعد الحرب الذرية » ص ٣٣ ــ مبادىء وأشخاص : أحمد بهاء الدين ــ كتب للجميع ــ دار الجمهورية ــ مايو ١٩٥٦ .

(٢٨) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ترجمة وتقديم د. طه محمود طه . وهى من تأليف كاريل تشابيك .

(٢٩) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٣ ، توفيق الحكيم .

(٣٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٦

(٣١) من مقدمة مسرحية « الانسان الآلى » ، ص ٢١ .

(٣٢) راجع الفصل السابع حيث يسأل موظف غرفة التحقيقات السيدة ليالى (بعد أن أخبرته أن السيد مريض جداً ويجب أن تعود به فورا) : « إذا كان لديكم خادم آلى فى البيت ، فيمكننا استدعاء السيارة . . . هل لديكم واحد ؟ » .

ويعنى سؤاله أن الخدم الآليين ليسوا فى حوزة جميع المواطنين . فما هو أساس ملكية الخادم الآلى أو الحصول عليه ؟ لم يوضح مؤلف الرواية هذه النقطة (والأمر نفسه ينطبق بالنسبة للسيارات الخاصة وملكيتها) .

(٣٣) انظر ملخص لجمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : أعلام الفلاسفة وكيف نفهمهم .

(٣٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٣٥) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٤ : « حيث لا يعمل الناس تتزايد إحصائيات الانتحار الرسمية » .

(٣٦) ذكر كولن ولسن هذا الاتجاه فى كتابه : « المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث » ص ١٤٨ : فى سياق تحليله لرواية « نحن » ورواية « مدينة الشمس » تأليف توماس كامبانيلا .

(٣٧) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٣٨) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

(٤١) الإخوة كارامازوف جـ ٢ ص ٩٩ فيودور ديستويفسكى ترجمة د. سامى الدروبى ــ الأعمال الأدبية الكاملة ١٧ ــ دار الكاتب العربى للطباعة النشر ــ القاهرة ١٩٦٩ .

(٤٢) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٩٠ على أدهم . فصل « مصير الجنس البشرى » كتاب الهلال ــ دار الهلال ــ يولية .

(٤٣) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » ، ص ٩٨ بقلم بوريس أناشينكوف ترجمة عادل العامل مجلة الأديب المعاصر العدد ٢٧ كانون ثانى ١٩٧٨ (العراق) .

(٤٤) المصدر السابق ص ٩٦ .

(٤٥) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ص ١ . ذكر الدكتور طه محمود أن هذا المقطع من كتاب « استشهاد الإنسان » (The Martyrdom of Man ص ٤٢١ - ٤٢٣ صدر فى لندن ١٩٢٩ .

(٤٦) التفكير العلمى ، ص ١٨٧ .

(٤٧) راجع مقالة « السلام والعلم والحرية » ، ص ١٩ - ٢٩ ، من كتاب « مبادىء واشخاص » ، بقلم أحمد بهاء الدين ــ سلسلة كتب للجميع مايو ١٩٥٦ ــ دار الجمهورية .

(٤٨) التفكير العلمى ، ص ١٧٨ .

(٤٩) مقالة « نجيب محفوظ بين التوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٩ ــ مجلة الدوحة العدد ٢٩ ــ مايو ١٩٧٨ .

(٥٠) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٨٨ على أدهم .

(٥١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » من كتاب « استشهاد الإنسان » ص ١٣ .

(٥٢) « المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث » ، ص ١٤٢ وما بعدها .

(٥٣) رحلة إلى الغد ، الفصل الثالث

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٦١ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١٥٤ .

مصر
إبداع
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1983

قراءة فى قصيدة "زهور"

د. فدوى مالطى - دوجلاس

لابد من أن تكون التجربة النقدية لأى نص تعبر عن اعجاب الناقد بالنص ذاته • وأنا أعترف بأن ديوان أمل دنقل الأخير قدأعجبنى وأثرفى بشكل خاص وأتمنى أن تعتبر هذه الدراسة اسهاما ــ وان كان بسيطا ــ فى ذكرى الشاعر والصديق ، أمل دنقل •

ان ديوان أمل دنقل الأخير « أوراق الغرفة (٨) » يمثل بلا شك مرحلة هامة فى حياته الشعرية ، فهو يحتوى على قصائد تعالج بأسلوب شعرى بارع معركته الشخصية ، وهى معركة المرض الذى أصابه فى السنوات الأخيرة • واحدى القصائد التى تلفت النظر فى هذا الديوان هى قصيدة « زهور » (ص ٢٥ ــ ٢٨) • يقول فيها :

« وسلال من الورد ،
ألمحها بين اغفاءة وافاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها فى بطاقة
تتحدث لى الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت ــ دهشة ــ
لحظة القطف
لحظة القصف
لحظة اعدامها فى الخميلة !
تتحدث لى ..
أنها سقطت من على عرشها فى البساتين
ثم أفاقت على تمرضها فى زجاج الدكاكين ،
أو بين أيدى المنادين .
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة •
تتحدث لى ..
كيف جاءت الى
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كى تتمنى لى العمر !
وهى تجود بأنفاسها الآخرة !!
كل باقة ..
بين اغماءة وافاقة
تتنفس مثلى ــ بالكاد ــ ثانية • ثانية
وعلى صدرها حملت ــ راضية ..
اسم قاتلها فى بطاقة ! »

تبدو هذه القصيدة لأول وهلة بسيطة الشكل والمعانى • ولعل أول ظاهرة يصادفها الناقد فى قصيدة « زهور » هى بساطة اللغة وضآلة الصفات • بمعنى أن الأسلوب يمثل فعلا أسلوبا غير معقد • وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن تعبر عن محتواها الدلالى بطريق مباشر ، بمعنى أن القارىء للقصيدة لأول مرة يشعر بأنه ازاء معنى صريح ومباشر •

ومع ذلك فان هذه البساطة مضللة ، كما سنكتشف من خلال تحليلنا للقصيدة • ونقطة البدء بالنسبة لنا هى النظر الى تنظيم القصيدة ، ثم ننتقل بعد ذلك الى الوسائل الأدبية المستغلة فيها من حيث أن القصيدة تظهر كعمل أدبى كامل يدل على حالة عاطفية عميقة •

أن القصيدة تنقسم الى ثلاثة أجزاء

الجزء الأول يشتمل على الأبيات الأربعة الأولى فى القصيدة ، حيث تبدأ باشارة الى سلال من ورد يلمحها المتكلم وهو بين حالتى « اغفاءة وافاقة » · وكل باقة عليها اسم حاملها ·

أما **الجزء الثانى** فى القصيدة فيتكون من حديث « الزهرات الجميلة » ، وينقسم هذا الحديث بدوره الى ثلاثة أجزاء ، اذ تبتدىء « الزهرات » بكلامها من قطفها واعدامها ثم تستأنف الكلام مفسرة ·

« انها سقطت من على عرشها

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة »

ويبين **الجزء الثالث** من حديث الزهرات من مجيئها ، لكى تتمنى العمر « وهى تجود بأنفاسها الآخرة » ·

ويحتوى الجزء الثالث من القصيدة على خاتمتها (الأبيات الخمسة الأخيرة) · فنقرأ فى هذه الأبيات عن « كل باقة » وهى تتنفس مثلى » وتنتهى القصيدة بأبيات عن الباقة وهى حاملة « اسم قاتلها فى بطاقة ! »

نحن اذن ازاء قصيدة ذات ثلاثة أجزاء : بداية ووسط ، ونهاية · والجزء الوسيط — أى حديث الزهرات — به ، بدوره ، ثلاثة أجزاء · ومن ثم نستطيع أن نرى القصيدة على الشكل التالى

١ — المقدمة

٢ — حديث الزهرات :

(ا) القطف

(ب) السقوط والافاقة ومن ثم البيع

(ج) تمنياتها للعمر وهى تموت

٣ — الخاتمة

يمثل كل جزء من القصيدة جزءا متميزا بمعنى أنه يمكننا أن نفحص كل جزء بمفرده ، ومن ثم نتساءل عن ترابط الأجزاء ، بحيث تظهر القصيدة كاملة ·

نرى فى المقدمة المتكلم الذى يتحدث عن لمحة الورد وهو بين اغفاءة وافاقة ، والباقة تحمل اسم « حاملها » · فنحن فى هذه المقدمة ازاء ما نستطيع أن نعتبره وضعا طبيعيا وعاديا ، أى وجود الباقة التى قدمت مع اسم الحامل · وبالطبع يراها المتكلم ·

نلاحظ فى المقدمة — فضلا عن ذلك — صوت الـ « أنا » الشعرى ، اذ نقرأ « ألمحها » ·

أما الجزء الثانى ، أى حديث الزهرات ، فنصادف فيه تغييرا ، هو أن المتكلم فى المقدمة يصبح هو المستمع فى هذا الجزء · ونقرأ حديث الزهرات التى تخاطبه · ويقع هو تحت تأثير الفعل · وهذا الحديث بدوره يظهر حالة الزهور التى تعترف بها أمام المتكلم الأصلى ·

ونرجع فى الجزء الثالث ، أى الخاتمة ، الى المتكلم الذى يتحدث عن نفسه وعن الزهرات · ففى هذا الجزء نكتشف صدى للمقدمة · لكن هذا الصدى يغير الوضع الذى شاهدناه فى الجزء الأول من القصيدة · اذ نقرأ أن الباقة تحمل الآن « اسم قاتلها » بدلا من « اسم حاملها » ·

نحن اذن أمام تطور فى القصيدة ما بين بدايتها ونهايتها · وهذا التطور — فضلا عن ذلك — واضح ، اذا نظرنا بشكل خاص الى حالة الباقة · يقول آخر بيت فى المقدمة : ان على كل باقة « **اسم حاملها فى بطاقة** » بينما آخر بيت فى القصيدة يقول : « **اسم قاتلها فى بطاقة** » · ان هاتين العبارتين لهما نفس التركيب النحوى — كما هو واضح · وهما — بالاضافة الى ذلك — يتكونان من نفس الكلمات ولم يتغير فيهما سوى **كلمة واحدة فقط** · ومن ثم فان هاتين العبارتين تمثلان نوعا من الاطار الذى يحتوى القصيدة بأكملها تقريبا · الا أننا نصادف **تغييرا** أساسيا بين العبارتين · فكلمة « **حاملها** » فى بيت المقدمة قد أصبحت كلمة « **قاتلها** » فى بيت الخاتمة · وتمتلك هاتان الكلمتان مفتاح القصيدة ، اذ تدلان على التطور فيها · لكن كيف حققت القصيدة هذا التطور ، وما هى الرسائل الادبية واللغوية المستخدمة فيها ، والتى تساعد على تحقيق هذا **التطور** ؟

أهم الوسائل الأدبية فى هذه القصيدة تتألف من تجسيم الزهرات ، أو نسبة الصفات البشرية لها ، بحيث تبدو وكأنها كائن حى . وتتضح هذه الظاهرة بصورة جلية فى الجزء الثانى من القصيدة . فيعلن أول بيت فى هذا الجزء عن كلام الزهرات من خلال العبارة : « **تتحدث لى** » . بمعنى أن الزهرات قد اقتبست صفات بشرية ، وهى القدرة على التحدث . وهذا البيت يفتح الطريق للقصيدة بالتالى لأن تعطى الزهرات صفات بشرية أخرى ، فنقرأ - على سبيل المثال - فى الجزء الأول من هذا الحديث عن « **أعينها** » التى « **اتسعت** » . وفى الجزء الثانى : « **أنها سقطت ... ثم أفاقت** » . أما فى الجزء الثالث من حديثها ، فهى تتحدث للمستمع وتفسر «**كيف جاءت .. كى تتمنى** » له العمر « **وهى تجود بأنفاسها الآخرة** » .

لكن ، لعل أهم مثال بالنسبة لهذا التجسيم هو خاتمة القصيدة حيث يقول لنا المتكلم : ان الباقة « تتنفس » وهى حاملة « **على صدرها** » « **اسم قاتلها** » . أى أنها لا تتحدث فحسب ، بل أصبحت ضحية بالمعنى الانسانى .

ومن الجدير بالذكر أن ظاهرة التجسيم تزداد خلال القصيدة من بدايتها الى الخاتمة نفسها ، بمعنى أننا لا نجد أثرا لهذا التجسيم الا ابتداء من الجزء الأول فى حديث الزهرات . أى أن بداية القصيدة - كما قلنا سابقا - هى بالفعل طبيعية وعادية ، اذ تلعب الزهرات دورها المتوقع ، كباقة فى الغرفة . بينما تبدأ فى تقمص صفات التجسيم فى أول جزء من الحديث عندما نقرأ أنها « تتحدث » . ولكن بالرغم من ذلك فهى تحافظ على صفاتها « الزهورية » اذا جاز لنا أن نستخدم مثل هذا التعبير - عندما نتحدث عن « **القطف** » و « **القصف** » و « **الخميلة** » : وفى الجزء الثانى من حديثها تزداد صفات التجسيم حين نقرأ أنها « **سقطت .. وأفاقت** » ، مع أنها لا تزال تمتلك صفات زهورية ، كعرضها فى « **زجاج الدكاكين ، أو بين أيدى المنادين** » ، على سبيل المثال . لكننا عندما نصل الى الجزء الثالث من هذا الحديث الثلاثى نلاحظ أن صفات الزهرات الانسانية قد غلبت على صفاتها الزهورية فالصفة الوحيدة الزهورية فى هذا الجزء تتألف من كلمة « الخضر » المستخدمة لتصف « **أعناقها** » - التى تمثل - بالطبع - صفة بشرية ومن الجدير بالذكر أن الجملة التى تتضمن هذه الكلمة موجودة بين قوسين ، كأنها تشير فقط الى شىء اضافى وغير أساسى فى الحديث .

لا غرابة اذن فى أن ظاهرة التجسيم هذه تتصاعد حتى تبلغ ذروتها النهائية فى الخاتمة . ففى هذه الخاتمة تفقد الزهرات كل صفاتها الزهورية وتصبح بشرية تماما .

وبناء على تحليلنا لهذه القصيدة نستطيع أن نلاحظ أن هذا النوع من التجسيم ليس مقتصرا فى ديوان « **أوراق الغرفة (٨)** » على هذه القصيدة فقط ، بل ان الشاعر يستخدمه ، على سبيل المثال ، فى قصيدة « السرير » (ص ٣١ - ٣٧). وفى هذه القصيدة نقرأ حوارا بين المتكلم وبين السرير ، أى أن السرير **يصبح له صوت** ، ويتحدث أيضا . ورغم هذا التشابه الا أن الدور الذى يلعبه التجسيم فى قصيدة « **زهور** » يختلف عن استخدامه فى « **السرير** » .

ففى قصيدة « **زهور** » نجد أن التجسيم هو فعلا الوسيلة التى تعطى الفرصة للمتكلم بأن يصبح كالزهرات وبالعكس . بمعنى أننا ازاء نوع من الانصهار أو الاندماج بين الزهرات والمتكلم . وهذا الاندماج واضح فى جملة «**تتنفس مثلى** » فى خاتمة القصيدة .

وقبل أن نتعمق فى مفهوم هذا الانصهار أو الاندماج باسهاب ، نرجو أن يسمح لنا القارىء بأن نضيف ملاحظة على هامش التحليل . وهى ملاحظة تتعلق - مرة ثانية - بقصيدة « السرير » ذلك أن أى قارىء لديوان أمل دنقل الأخير فى امكانه أن يدرك أن هذه القصيدة تشير أيضا الى نوع من الاندماج عندما يقول المتكلم :

« **صرت أنا والسرير** » .

جسدا واحدا .. فى انتظار المصير ! » (ص ٣٤) .

لكن طريقة الاندماج بين المتكلم والسرير الذى « ظننى ـ مثله ـ فاقد الروح»(ص ٣٤) تختلف عن الطريقة التى تؤدى الى الاندماج فى قصيدة « **زهور** » • فالاندماج فى « **السرير** » يظهر مبكرا فى القصيدة ويقود الى انفصال فى نهاية القصيدة بين السرير والمتكلم • فالحوار الذى يجرى بين السرير والمتكلم يدل على أن السرير يحرر نفسه عن الجسد الموجود فوقه :

« فالأسرة لا تستريح الى جسد دون آخر
الأسرة دائمة
والذين يناموں سرعان ما ينزلون » (ص ٣٧)٠

وتوجد بالطبع اختلافات أساسية أخرى مابين القصيدتين وطريقة تناولهما لهذه الظاهرة • لكن بما أن تحليلنا يهتم بقصيدة « زهور » فسوف تنحصر ملاحظاتنا بها •

وكما قلنا آنفا ، فاننا ازاء اندماج أو انصهار بين الزهرات والمتكلم ، وقد حققته القصيدة بواسطة تجسيم الزهرات الذى تصاعد تدريجيا حتى وصل الى ذروته فى الخاتمة ، حيث فقدت الزهرات صفاتها «الزهورية» بأكملها ، واكتسبت بدلا منها صفات بشرية • هذا الاندماج اذن يربط الزهرات بالمتكلم • فبينما نجد أن التجسيم يمثل ظاهرة تقود الى الاندماج نجد فى القصيدة تطورا متوازيا خلالها بالنسبة الى الزهرات والمتكلم •

ويتضمن هذا التطور استخدام مجموعة من الثنائيات الرائعة تنطبق على كل من المتكلم والزهور •ففى البيت الثانى من القصيدة نصادف الثنائية التالية :

اغفاءة / افاقة •

وهى ـ بالطبع ـ تشير الى حالة المتكلم • بينما فى الخاتمة يتكرر نفس المفهوم لثنائية أخرى •

اغماءة/افاقة •

وهى تشير الى حالة الباقة •

وهذه الظاهرة تعكس الاندماج نفسه ، اذ نجد أن الخاتمة تلعب دورا يعكس بداية القصيدة ، خصوصا فيما يتعلق بالتوازى الذى تكلمنا عنه• لكن ، وحتى قبل الخاتمة نفسها ، تستخدم القصيدة ثنائية ، أو بالأحرى تركيبا ثنائيا ، يشير بطريق غير مباشر الى هذه الظاهرة • اذ نقرأ عن الزهرات أنها « سقطت » ثم «أفاقت» ، فهاتان الكلمتان تستغلان نفس التركيب خصوصا الـ «افاقة» مع كلمة «أفاقت» •

ولدينا ثنائية أخرى فى حديث الزهرات لاتظهر مباشرة بل علينا أن نستخرجها من الحديث نفسه • وهذه الثنائية موجودة فى الجزء الثالث من الحديث • فنقرأ عندئذ عن الزهرات التى « **تتمنى العمر** » وهى « **تجود بأنفاسها الآخرة** »• وتتألف هذه الثنائية من موت الزهرات من ناحية ومن تمنياتها للعمر ، من ناحية ثانية • واذا أردنا أن نعبر عن هذا التركيب بمفهوم مجرد أدركنا أن الجزء الأول منه يتكون من فكرة «الموت» بينما الثانى من فكرة «الحياة» ومن ثم تظهر الثنائية بشكل أوضح : الموت /الحياة • وبالطبع تحمل هذه الثنائية ما يمكن اعتباره سخرية مرة اذ تجيء تمنيات الحياة من خلال الموت •

وطبيعة هذه الثنائيات بأكملها مثيرة جدا • اذ أنها تشير الى حالة من البينية بالنسبة الى كل من الزهرات والمتكلم • وتعبر البينية بالطبع عن وجود حالتين فى الأمثلة الثلاثة التالية : « **اغفاءة وافاقة** و « **اغماءة وافاقة** » و « **تمنيات العمر مع الانفاس الآخرة** » • ومن ثم فان هاتين الحالتين تدلان على تقارب أو مقربة بينهما • ونستطيع أن نرى هذا التقارب كنوع مما يمكن تسميته مفهوم « **اللحظية** » •

ولكن هذه « **اللحظية** » لا تنحصر فى هذه الثنائيات وحسب • فاذا نظرنا الى اختيار العبارات نفسها فى النص لاحظنا أن هذا المفهوم موجود حتى على المستوى اللفظى • كما أنه ينطبق أيضا على كل من المتكلم والزهرات . وبالفعل يساعد على الاندماج نفسه الذى تكلمنا عنه آنفا •

ففى البيت الثانى من القصيدة يتكلم المتحدث قائلا : «ألمحها» . واستخدام هذا الفعل يدل على رؤية مؤقتة (أو لحظية) ، بدلا من استخدام ، مثلا ، فعل آخر ك « أراها » . بمعنى أننا ازاء هذه اللحظية بالنسبة الى المتكلم . وعندما تتحدث الزهرات تقرأ عن « لحظة القطف » و « لحظة اعدامها » . بمعنى أننا هنا ازاء هذا المفهوم نفسه ، وان كان يشير الى الزهرات . أما فى الجزء الثالث من القصيدة ، أى خاتمتها ، فنقرأ عن التنفس « **ثانية .. ثانية** » .

لكن فى هذا المثال الأخير يدل استخدام هاتين الكلمتين على كل من المتكلم والزهرات ، حين يقول البيت : « **تتنفس مثلى** » . ومغزى هذا بالطبع هو الاندماج أو الانصهار على مستوى الكلمات نفسها . كما أن حالة الانصهار هذه تعكس الاندماج الذى شاهدناه سابقا على مستوى تطور القصيدة نفسها . وبالاضافة الى ذلك فهذا الاندماج ، من خلال مفهوم اللحظية ، يتصاعد أيضا فى القصيدة ، لكى يشتمل تعبيره على كل من المتكلم والزهرات .

نتيجة للتحليل الذى قمنا به حتى الآن نستطيع أن نقول ان القصيدة تتطور بكاملها من بدايتها الى نهايتها . ويؤدى هذا التطور الى حدوث انصهار أو اندماج ما بين الزهرات والمتكلم . وكما لاحظنا فقد حققت القصيدة هذا التطور من خلال ظاهرة التجسيم التى تصاعدت فى القصيدة حتى أصبحت الزهرات بشرية تماما فى آخر القصيدة. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد فحصنا أيضا الثنائيات ومفهوم اللحظية . وقد ساعد هذان العنصران كذلك على الاندماج ، وعلى تطور القصيدة ، من حيث تصاعدهما فى القصيدة من بدايتها الى نهايتها .

لكن نتساءل هنا : ما هو معنى هذا التطور فى القصيدة ؟ وبشكل خاص : ما هو مغزى الانصهار الذى تم من خلال ظاهرة التجسيم ومفهوم اللحظية ؟ نستطيع أن نلاحظ أولا أن المتكلم فى هذه القصيدة على الزهور ، ولكن ليس على الزهور بشكل عام بل الزهرات فى الباقة ، أو ، بعبارة أخرى ، الزهرات التى تم قطفها . وهذا الاختيار يعتبر ــ بالطبع ــ ذا دلالة فى القصيدة، اذ أن الزهور المقطوعة لا تعيش الا لمدة قصيرة . وفضلا عن هذا . فان ذلك يمثل طبيعتها فى حد ذاتها . ومع ذلك فان القصيدة تؤكد على هذه الظاهرة : فان التحويل من خلال « **حاملها** » إلى « **قاتلها** » يجعل عملية اهداء الزهور المقطوعة عملية تؤكد على طبيعتها السريعة الزوال ، ويضاف الى ذلك أن الزهور المقطوعة هى فعلا تقطف وهى فى ربيع عمرها . من هذه الملاحظات ، يمكن اعتبار أن هناك صورة ما فى القصيدة تعبر عن مفهوم الزمنية .

لكن القصيدة بكاملها تقود الى أكثر من هذا . لأنه من خلال اندماج أو انصهار المتكلم مع الزهرات نجد أنفسنا ازاء انعكاس لكل هذه العناصر على المتكلم نفسه . فهو بالفعل أيضا قد انحصر فى لحظة مؤقتة أو قصيرة . ويعلق على زمنيته هو عند لحظة الانصهار مع الزهور . فقد تم قطفه هو أيضا فى ربيع عمره . ومن ثم نستطيع أيضا أن نقول انه يتوم بتعليق على قتله هو وبناء على ذلك ، على **وفاته** .

هذه القصيدة اذن تعتبر عملا فنيا رائعا ، ذا موقف ميتافيزيقى . فقد بدأ الشاعر فيها بوضع طبيعى وعادى ، وقلبه بطريقة مدهشة ، الى رؤية متعمقة فى الحياة والموت . مستخدما وسائل معنوية ولغوية ، لكى يؤدى وظيفته الكاملة .

القاهرة : د. فدوى مالطى ــ دوجلاس

الكويت

البيان_الكويتية
العدد رقم 382
1 مايو 2002

قراءة في كتاب

(الأدب والمذاهب الأدبية)

السريالية... وجهة نظر

● د. نصر الدين بن غنيسة/ فرنسا

بدءا وقبل الخوض في نقد النقد، فإنني أود أن أضع نصب عيني القارئ بعض الملاحظات المنهجية حتى لا يذهب الخيال بالبعض إلى تأويلات لم ترد في النص أو إلى إلصاق اتهامات جزافية تعفي أصحابها من مناقشة ما ورد بموضوعية.

1 ـ لقد عزمت على أن لا أنشر هذا النقد إلا على صفحات مجلة حريصة على الانفتاح على مختلف الآراء الجيدة والمفيدة، حتى لا يدعي بعضهم إذا نشر المقال في جرائد أو مجلات ذات مرجعيات أيديولوجية متغربة، أنني أود التشهير بإخواني، وأنني بذلك أعطي الفرصة للأعداء التقليديين والجدد حتى يوجهوا إلينا ضربة بيد رجل من بين ظهرانينا.

2 ـ حين اخترت الحديث عن مذهب السريالية، فليس ذلك لأنني ضحية صرعة أدبية أو موضة حداثية، لأن هذا المذهب قد لمع نجمه ذات يوم ثم أفل، وقد أضحت تنظيراته وإبداعاته مواد تدرس في الثانويات والجامعات. وإنما يعنيني في هذه المعالجة هو طريقة تناول هذا المذهب بالنقد من وجهة نظر الدكتور عبدالحميد بوزوينة التي يقول عنها «إسلامية».

لقد صدر للدكتور الجزء الثالث من مؤلفه (نظرية الأدب في ضوء الإسلام) والمعنون بـ (الأدب والمذاهب الأدبية) يتناول في قسمه الأول عرضا للمذاهب الأدبية الغربية حسب تسلسلها التاريخي (كلاسيكية، رومانسية، سريالية، وجودية...)، وفي القسم الثاني من الكتاب، يتصدى الكاتب لنقد هذه المذاهب من وجهة نظر إسلامية ليخلص في الأخير بالتبشير بالأدب الإسلامي كبديل لهذه المذاهب التي استنفدت مخزونها الفكري والإبداعي. وأول اعتراض أسجله يتناول العنوان الرئيسي (نظرية الأدب في ضوء الإسلام) الذي إن بقي على حاله سيضفي على آراء صاحبه قداسة بشرية تصل إلى حد التماهي والإسلام في بعده المطلق والمقدس، الأمر الذي يجعل هذه الآراء

الشخصية والنسبية بديهيات ليس للقارئ المسلم إلا التسليم بها. وسوف نرى ذلك حين تناولنا طريقة نقد الكاتب للسريالية، ولذا أقترح أن يتنازل العنوان عن مسحته المطلقة ليلتصق بنوع من النسبية البشرية التي توحي بأن ما جاء بين دفتي هذا الكتاب إنما هي آراء رجل تقترب من الصواب اقترابها من الخطأ.

ثم إذا كان هذا الكتاب موجها للقارئ المسلم، فإن ذلك لن يمنع أي قارئ آخر لا يتقاسم والكاتب نفس المرجعية القيمية، من مطالعة الكتاب. وفي هذه الحال، فليس الذي سيبحث عنه القارئ رأي الإسلام في المذاهب الأدبية، وإنما كيف يستطيع كاتب مسلم أن ينتقد هذه المذاهب من خلال وضعها في سياقها الثقافي - التاريخي، وهل بإمكانه أن يتجاوز هذه المدارس التي عبرت في لحظة من لحظاتها عن أزمة الفكر المعاصر إلى آفاق فكرية أرحب، وذلك من خلال إسهامه المعرفي الإسلامي؟ تلك هي القضية.

إذا عدنا إلى العنوان سوف نستشف من خلاله أن الكاتب يبطن عملية نقده هذه للمذاهب بمحاكمة عقيدية لأصولها الفلسفية. ولو أن هذه المعالجة العقيدية جاءت قبل عقدين من الزمن، حين كان مفكرو الصحوة الإسلامية مضطرين إلى اعتماد أسلوب محاكم التفتيش الفكرية للثقافة الوافدة حتى يكسبوا الجسم الإسلامي الطري مناعة ضد عدوى هذه الأوباء لما لمنا الكاتب في ذلك. أما وأن الأمر قد تطور الآن وأصبح للصحوة مفكروها ومثقفوها الذين بإمكانهم التعاطي الناضج مع كل ما هو وافد دون عقدة خوف أو استعلاء، فالأدعى للكاتب أن ينطلق في رؤيته للآخر كما هو في حقيقته، لا كما يتصوره هو من وراء منصة القضاء. ولو أن الكاتب نحا باللائمة على «ضلال» هذه المذاهب واكتفى بذلك، لأوعزنا ذلك إلى حدة الصراع القائم بين الأدب الإسلامي الناشيء وبقية المذاهب التي لا توافقه الرؤية، وما ينجر عن ذلك من تجاوزات من هنا ومن هناك. أما وأن الكاتب يتجاوز ذلك إلى اعتبار عملية ترجمة الآثار العالمية دعوة إلى ضرورة تقليد مذاهب «الأعاجم» يقوم عليها مترجمون عرب ذوو تفكير غربي (1)، فذلك ما لا يمكن استساغته بأي شكل من الأشكال. لأن اللجوء إلى التعميم الذي يجعل من كل مترجم حتما ذا تفكير غربي لا لذنب إلا أنه «درس في جامعات الغرب ومدارسه وقرأ كتب الغربيين ومجلاتهم وتأثر بنظرياتهم» (2) لا يخدم الموضوعية التي يعلن الكاتب في غير ما موضع من الكتاب أنها ديدنه (3) في عملية نقده لهذه المذاهب. وكأن الاطلاع على ثقافة الآخر، على رأي الكاتب، أضحى ذنبا يدين صاحبه، وكأن الرجل يجهل أو يتجاهل أنه يعيش في عصر أضحت فيه الأرض قرية صغيرة، تنتقل عبرها المعلومات بسرعة الضوء، إذ لا تصدر نشرية ولا يظهر كتاب في أي بقعة من بقاعها إلا وكان له تأثير على مجمل البنيات الثقافية الخاصة بكل أمة.

وعليه فإنه لا يمكننا أن ننفي علاقة التأثر والتأثير في ثقافات العالم، وهي خاصية رافقت نشأة المجتمعات البشرية وتطورت بتطور وتشابك علاقات هذه المجتمعات. إذا فاعتبار الترجمة، وهي احدى وسائل التواصل بين ثقافات العالم، نوعا من الخيانة للأصالة وإدانة لكل مترجم بانسلاخه عن مقومات شخصيته لأنه درس في الغرب واطلع على ثقافة الآخر، كلام مجاني تتجاوزه حتمية علاقة التأثر والتأثير بين ثقافات العالم وبالأخص ثقافتنا والثقافة الغربية.

وإذا كانت نية الكاتب، بقطعه لطريق الترجمة، هو تحصين شباب الأمة ضد توافد هذه التيارات الغربية (الهدامة)، فإن ذلك لن يتسنى له بعزله عن هذا العالم المحيط به من كل مكان، لأن ذلك بكل بساطة أصبح أمراً مستحيلا. ولا ينكر ذلك إلا من جانب الواقع ودس رأسه في التراب، ولا يتم له ذلك أيضا برفض كل ما هو غربي، دون دراسة علمية لأصوله الفلسفية من مصادرها الحقة، ولا حتى بتبني فكرة العقاد القائلة بـ «سخافة المذاهب الأجنبية لكونها قائمة على أسس واهية، ولأنها تدعو إلى أشياء يستحي العاقل أن يفكر فيها»(4)، لأن ذلك صراحة أصبح لا يشبع نهم مثقفي الصحوة في الإطلاع على ثقافة الآخر، ولا يقنع من تعود على القراءة بلغات متعددة بترك كتب ذلك المفكر الغربي لأنه (يهودي أو زنديق أو شيوعي أو غيره من الإدانات الجاهزة).

فإذا أخذ الكاتب على عاتقه مهمة «كشف مواطن الخطر ومواقع الغزو الثقافي»(5) حين يرى أنه «لا يجوز أن يبقى المفكرون العقلاء النزهاء مكتوفي الأيدي، لا يتحركون صوب مقاومة التيارات الغربية الهدامة، فهم مكلفون بأن يشرحوا للناس بعامة ولطلبتنا بخاصة أن تلك التيارات أو المذاهب ذات خطر كبير على مستقبل أمتنا وديننا» (6)، فعليه أن يكون موضوعيا في رؤيته للأشياء، لأنه باعتباره عاقلا نزيها ولا نزكي على الله أحدا يجب ألا ينسى أنه يخاطب أناسا وطلبة لهم عقول يميزون بها بين ما هو علمي قائم على المنهجية وبين ما هو ردود أفعال ارتجالية. فمن مقومات «الموضوعية العلمية» أنه إذا أراد ناقد أن يشمل مذهبا أدبيا بالتحليل والنقد فلا أقل من أن يعود في تقصيه للمعرفة إلى أصول ومرتكزات هذا المذهب، إلى مصادره الأصلية المتمثلة في المراجع التنظيرية والإبداعية التي ألفها أصحاب هذا المذهب حتى يكون على بينة من أمره وحتى يتجنب القراءات المبتورة والتأويلات المغالطة والترجمات الناقصة. فإن ذلك أدعى له أن يؤسس نقده على أساس نظرة شاملة تتناول النص الابداعي وخلفيته الفكرية وسياقه التاريخي في آن معا. فأين المنهجية في تعامل صاحبنا مع السريالية؟ هل عاد في تعريفه لها إلى المنشورين اللذين أصدرتهما جماعة من السرياليين عامي 1924 و 1930؟ هل درس أعمال بريتون وآراغون وإيلوار الشعرية

واستخرج منها خصائص هذه المدرسة؟ هل حاول سبر أغوار بداياتها من خلال قراءات متأنية لأعمال بودلير ورامبو وأبولينير الشعرية؟ قد يعترضني أحدهم بدعوى أنه لا جدوى من العودة إلى الصفر، ما دام هناك من النقاد من قام بهذا العمل وما علينا سوى الرجوع إلى أعمالهم ربحا للوقت واقتصادا للجهد، قد يكون ذلك من شأن من أراد أن ينقد من أجل النقد. أما من أراد أن (يبرز وجهة نظر الإسلام) في هذه المذاهب، فلا مناص له من العمل الأكاديمي الجاد الذي لا يترك ثغرات قد تأتي على كل ما أورده خاصة وأنه بصدد تأسيس مذهب جديد على أنقاض هذه المذاهب «المتداعية». فأين صاحبنا من كل هذا؟ إن كل الذي فعله هو أنه حصر تعامله مع السريالية في كتابين هما: (النقد الأدبي) للدكتور عبدالعزيز عتيق، و«دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه) لمحمد عبدالمنعم خفاجة، ولم يتجاوزهما إلى غيرهما من الكتابات، ولذلك بقيت تعليقاته عالة على ما ورد في الكتابين ومحاصرة بوجهة نظر كاتبيهما وهو ما يخالف أبسط أبجديات مواجهة الآخر التي تقتضي السماع إلى أقواله هو، لا إلى أقوال غيره عنه، وذلك قبل إصدار أي حكم عليه - هذا إذا كنا بصدد محاكمة لا نقد أدبي - ومن نتائج هذه الكبوة الأكاديمية أن صاحبنا قد التجأ في نقده للسريالية إلى كثير من المزاعم التي لو راجعها مرات لانتهى إلى حذفها من مسودة الكتاب قبل إصداره، منها:

1 - أن «عيب هذا المذهب أنه رفض كل الرفض المذاهب الأدبية التي سبقته» (7) وصراحة هل يعد هذا عيبا إذا ما علمنا أنه ما من مذهب جديد إلا وكان امتدادا للقديم من جهة لأنه لا يمكن أن يوجد من العدم، ومتجاوزا له من جهة أخرى بما أضفاه من تجديد فكري وإبداعي يعتمد على أطروحات تنظيرية جديدة ثم بالله عليكم كيف له أن يصبح جديدا إذا لم يحدث القطيعة مع القديم؟

2 - أن هناك «خطأ آخر يفضح المذهب ويجتث أصوله وهو يتمثل في قبوله منهج فرويد في التحليل النفسي، باعتبار أنه «ثبت بالأدلة القاطعة - وليس هذا مجال بسطها، فهناك بحوث هادفة درست هذا الموضوع أهمها بحوث الأستاذ الفاضل محمد قطب - إن منهج اليهودي فرويد من المذاهب الوضعية الفاسدة التي عاثت فساداً في الأرض والمجتمع والسلوك»(8). فبدل أن يهتم الكاتب بتحليل نظريات فرويد النفسية التي تخضع سلوك الإنسان وأخلاقه واتجاهاته الفكرية إلى العقد النفسية المتجمعة في بؤرة لا شعوره، وتبيان مدى شططها في تركيزها على غريزة الجنس وإغفال ما عداها من التأثيرات الثقافية والاجتماعية الأخرى، التجأ الكاتب إلى طريقة عفا عنها الزمن والتي أقل ما يقال عنها أنها والمنهج العلمي خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا والتي تتمثل في نعت فرويد باليهودي

وكأن الكاتب يعوّل في ذلك على ما تراكم في الذهنية الإسلامية من أحكام جاهزة بلورتها قراءاتنا لبروتوكولات حكماء صهيون والتي تدين في مجملها أفكار فرويد ونعتها بالتدميرية مما يدفع حتما بالقارئ المسلم إلى مقاطعة مثل هذه الأفكار حتى لا يصاب بالعدوى وبالتالي بتأييد الكاتب في ما ذهب إليه دون المطالبة بالحجة والبرهان. على الكاتب أن يدرك أن مثل هذا النقد - إن جازت التسمية - لم يعد كافيا لتحطيم مثل هذه النظريات التي لا غنى عنها للمفكر المسلم حتى يكون مسلحا بالمعارف الإنسانية المؤثرة في حياة الفرد والمجتمع حتى يتيح له خوض تجربته الثقافية على وعي وبصيرة بشرط طبعا ألا تكون هذه النظريات قيدا على حركته أو تتحكم في رؤيته الإسلامية الخاصة بل الأمر أصبح يتطلب قراءة وتحليلا ونقدا حتى نقنع القارئ بأفكارنا. وسدا للذريعة ومنعا لكل تطاول نقدي، احتمى الكاتب بظهر المفكر محمد قطب موردا رفضه القاطع لمدرسة فرويد النفسية دون عرض لأفكاره أو تحليل لنقده، مدعيا أن المجال لا يسمح بذلك - ولست أدري متى يسمح المجال - حتى إن كان الأمر كذلك فإن الذي أراد العودة إلى نقد محمد قطب للفرويدية لن يستطيع أن يعثر بسهولة على ضالته إزاء كثرة تآليف الرجل، لأن الكاتب نسي وبكل بساطة أن يورد مراجع محمد قطب الخاصة بالنقد النفسي. وأعود فأقول أين هي الأدلة القاطعة التي تحدث عنها صاحبنا؟ وهل كان ما أفرزه فكر محمد قطب في نقده لهذه المدرسة يؤخذ على أنه الحقيقة المطلقة التي لا يطالها ريب، لا لأمر سوى لأن صاحبها هو الأستاذ محمد قطب؟ فمع ما نكنه للأستاذ من احترام وتقدير، كفانا أن نكون عبئا على أفكار الآخرين ولنقرأ ولنجتهد ولنورد أفكارنا بصراحة ولننتظر النقد بصدر رحب وبالمناسبة لست أدري إن طالع الكاتب مؤلفات فرويد - المترجمة طبعا - أم لا؟

إن كل نقد موجه لهذه المدرسة الأخرى به أن يأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي - الثقافي الذي ظهرت خلاله هذه المدرسة. وذلك حتى يتجنب الأحكام المطلقة والتأويلات المتعسفة. فكما أورد الكاتب فإن هذه المدرسة ظهرت عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى التي أصابت البشر بويلات وكوارث شتى، فتصدعت القيم الإنسانية وهانت الحياة على الإنسان بعد أن رأى قوى الشر تتربص به في كل مكان. فمعرفة الحقائق التاريخية المنبثقة من العصر الذي ظهرت فيه السريالية يمكننا من إحلال إنتاج مبدعيها محله من السياق التاريخي - الثقافي الذي أثر في توجيه مجراه. فإذا كانت السريالية كما عرفها بريتون في المنشور الذي أصدره عام 1924: «هي حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة أو بأي طريقة أخرى، عن العمل الواقعي للفكرة، يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل بعيدا

عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي».(9) وإذا كانت هذه الحركة هي في رأي صاحبنا دعوة إلى الإنحلال الأخلاقي والتسيب القيمي، فإنها بوضعها في سياقها التاريخي، تبدو كما وصفها د. العشماوي في كتابه (دراسات في النقد الأدبي المعاصر)» حركة اتخذت طريقا سلبيا في مواجهة الحياة وذلك على الرغم ما في هذه المدرسة من ثورة كشفت عن كوامن اللاوعي وقدراته وأبانت العقم الذي أصاب بعض جوانب الحياة الروحية نتيجة لعوامل الفساد في الحضارة الحديثة». (10)

3 ـ وإذا كانت هذه المدرسة حركة إباحية تهدف إلى هدم القيم الدينية والمعايير الاجتماعية، علينا ألا ننسى أن القيم الدينية موضوع الهدم هنا هي الكنسية وما يمثله رجالاتها من انعكاس للتراث المسيحي الكنسي الذي اتهم ذات يوم بالتواطؤ مع النظام الملكي من أجل قمع إرادة الشعوب، وعلينا أن نتذكر أن المعايير الاجتماعية والفلسفية المعنية بالهدم هي هنا النزعة العقلية الديكارتية التي، إنطلاقا من عصر الكشوفات، إعتلت سدة التفكير الأوربي مدعية أن العلم بإمكانه تحقيق السعادة الإنسانية دون أن يضطر الإنسان إلى اللجوء إلى القيم الروحية، فجاءت الحرب العالمية الأولى لتكذب ذلك. فبدل أن نختصر عملية نقدنا للسريالية باعتماد النظرة المطلقة للأشياء والأفكار، فإننا وبوضع السريالية في سياقها الثقافي، نجد أنفسنا مدعوين إلى التعامل مع أفكارها بنظرة نسبية تتيح لنا وضع الأمور في نصابها وتجنبنا الوقوع في الخلط.

ونحن هنا لسنا مدعوين إلى إعادة كتابة تاريخ السريالية، فالمجال لا يتسع لذلك ومن أراد ذلك فما عليه سوى الرجوع إلى المراجع الأدبية، وإنما الذي يعنينا هو محاولة الإقتراب من هذه المدرسة من خلال إطلاله على الظرف التاريخي الذي ولدت من رحمه هذه المدرسة.

إن إرهاصات الأزمة الحضارية التي أعقبت الإنقلاب على المقدس وانهيار القيم الروحية تبدت جلية حينما تحولت أحلام شباب الحرب العالمية الأولى إلى كوابيس تجسدت في صور الخنادق والأوساخ والبرد والسير تحت وابل الأمطار والموت الذي فقد هيبته الوجودية بعد أن تحولت الجثث إلى متاريس يتخندق وراءها هؤلاء التائهون طلبا لنجاة فقدت كل طعم. لقد كانت خيبة أمل فظيعة حينما انحسر ستار الفصل الأخير من هذه الملهاة على بيوت متهدمة وبؤس مريع وغد قاتم. وهذا بعد أن تحول الحاضر إلى لعبة بين يدي من أغنتهم الحرب. فكان أن اكتشف هذا الجيل عبثية القيم التي حثتهم على الإقبال على الحرب باسم التضحية من أجل وطنية زائفة. وفي مواجهة هذا الواقع الجديد، انقسم شباب هذا الجيل على نفسه، فمنهم من حاول بطريقة أو بأخرى الإندماج مع الوضع محاولا وأد ذاكرة الحرب، ومنهم من أخفق في إعادة توازنه النفسي الذي اختل أثناء الحرب،

فكان أن ترك حياته لعبة في يد الصدفة تفعل بها ما تشاء، فانحصر همه في أن يحيا يومه على أن يفكر غدا بغد. ومن بين من استسلم لهذه القدرية الاعتباطية بروتون مؤسس المدرسة السريالية، إذ كان يقضي الساعات الطوال وهو يدور حول طاولة في غرفه بالفندق، وهو يتسكع في شوارع باريس بدون غاية، وهو جالس وحيدا على مقعد في ساحة شاتولي بباريس.(١١) أربع سنوات كانت كفيلة بأن تحول قارة كأوربا إلى شبح يعاقر الموت ويجشؤ ريح القيم التي لقمها إياه روسو وفولتير. لقد أفرزت هذه الحرب أزمة في القيم، فكانت بعض إفرازاتها المأساوية مصدر إلهام للسرياليين حين اشتغلوا بالبحث عن مسالك أخرى تعبر بهم إلى الحقيقة غير العقل، فاهتموا بعالم الأحلام والجنون، إذ تولت الحرب قبل فرويد الكشف لهم عن إمكانية تغيير العالم بتغيير زاوية النظر إليه. فهذا بروتون يحكي قصته مع مريض عقلي كان له الفضل في توجيه السرياليين نحو عالم الجنون كحالة تنتفي معها ثنائية الوعي واللاوعي، حيث يتسنى للإنسان تشكيل الواقع كما يمليه عليه حدسه، لا كما تمليه عليه المعطيات العقلية لواقع مفروض عليه سلفا. يقول: «(....) إلتقيت بين تلك الجدران بشخصية لم تنمح صورتها من ذاكرتي إلى اليوم، ويتعلق الأمر بشاب، مثقف قاده تهوره لأن يقف في الصفوف الأمامية متابعا القذائف المدفعية المتساقطة مشيرا إليها بإصبعه والغريب أن أي قذيفة لم تنله بأذى. قناعته أن الحرب المزعومة ما هي إلا تمثيل، فما يشبه القذائف لا يمكنه أن يصيب أحدا بأذى، وجراح (الجنود) الظاهرية ليست سوى ماكياج، وموتى الحرب هم أشخاص جيىء بهم ليلا ووزّعوا على ساحات القتال المزعومة». (12) إن مثل هذه الملاحظات التي جمعها بروتون أثناء ممارسته لعمله كطبيب عسكري قادته لأن يعتقد «إمكانية أن يوجد مجال في عالم الروح أين تزول العلاقة التضادية بين كل من الحياة والموت، والواقع والمتخيل، والماضي والحاضر، والأعلى والأسفل».(13) ومن أجل الوصول إلى مقام تزول معه هيمنة العقل في تحديد العلاقات التضادية بين هذه الثنائيات، دعا السرياليون إلى مراجعة اللغة من أجل تحديد العلاقات التضادية بين هذه الثنائيات، دعا السرياليون إلى مراجعة اللغة من أجل تحرير الكلمة من قيدها العقلاني الذي تواضع عليه المجتمع. فاللغة، في رأي بروتون، قبل أن تكون وسيلة للتواصل الإنساني فهي قدر الإنسان لتحقيق حريته من خلال إعادة صياغة ذاتية لدلالاتها. (14) وترجمة لهذه الدعوة، سلك السرياليون ثلاث سبل في الإبداع هي: الكتابة الآلية، سرد الأحلام وتجربة التنويم المغناطيسي.

١ ـ الكتابة الآلية: من أجل كشف أغوار اللاوعي الإنساني والذهاب إلى أقصى الحدود في تحييد العقل في العملية الإبداعية، اقترح بروتون

على سوبولت أن يشتركا في كتابة نص بإيحاء من اللاوعي، فأفرزت التجربة «الحقول المغناطيسية» الذي صدر عام 1920، وكان بذلك أول مغامرة في الكتابة الآلية، ثم ومع تجذر التجربة السريالية، تحول هذا النوع من الكتابة إلى ممارسة ملازمة للابداع السريالي، حيث تحولت من طريقة مولدة للنص الأدبي إلى نمط سردي لانتاج الخطاب بكل أنواعه الشفهي والمقروء والمرسوم. فالتعامل مع الكلمات عند السرياليين لم يكن ضربة حظ كما مارسها الدادائيون وإنما كانت محاولة لاكتشاف علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء. وبما أن كسر النمطية العقلانية التي كانت تحكم الخطاب الكلاسيكي يستلزم إيجاد منطق جديد يستوعب ما تفرزه الكتابة الآلية، فقد عمد السرياليون إلى ما أسماه بروتون بـ «الصدفة الموضوعية» (15) حيث تختفي وراء الصدفة التي جمعت الكلمات على صفحة واحدة سببية خفية يجب البحث عنها عبر رمزية العلاقة التي تربط بين هذه الكلمات والتي تشكلت في لاوعي المبدع دون إدراك منه. ولقد حاول السرياليون اعتماد نظريات فرويد في البحث عن الدوافع الخفية للسلوك الإنساني كوسيلة لتفكيك تلك الرمزية، فلما أخفقوا تحول فريق منهم إلى النظريات الماركسية المادية في تفسير التاريخ وعلى رأسهم بول إيلوار ولويس أراغون، بينما توجه بروتون وثلة من أصحابه نحو العلوم الخفية كالسحر والتنجيم. وظل اللاوعي الإنساني لغزا مستعصيا على المحاولات السريالية. ومثال الكتابة الآلية أن يخط مبدع مجموعة من الكلمات على ورقة ثم يمررها إلى جاره على الطاولة حيث يسلك سلوكه دون أن يطلع على ما كتبه سابقه، وهكذا إلى أن تتم الورقة دورتها ويتأسس بذلك النص السريالي. (16).

٢ ـ كتابة الأحلام: وهي طريقة بسيطة تتمثل في أن يستجمع المبدع كل قواه الذاكراتية ليعيد صياغة حلم راوده آنفا. فالحلم عند السرياليين ليس مضاداً للواقع وإنما هو الواقع بعينه. ففي إفتتاحية العدد الأول من «الثورة السريالية»، يتحدث إيلوار عن مكانة الحلم في مسيرة الإنسان نحو المعرفة، فيقول: «لم يعد مجديا محاكمة المعرفة (العقلانية) بعد أن فقد العقل الإنساني ذلك القدر من الإهتمام الذي كان يحظى به في الماضي، لم يبق سوى الحلم ضمانا وحيدا لحرية الإنسان. بفضل الحلم لم يعد للموت تلك الدلالات الغامضة، وفقدت الحياة كل معنى يستحق الوقوف عنده». (17)

٣ ـ التنويم المغناطيسي: بينما تبنت المدرسة النفسية التي أسسها الدكتوران شاركو وبيرنهايم التنويم المغناطيسي كعلاج لبعض الأمراض العصابية، لجأ إليه السرياليون بحثا عن عالم إشراقي تتعالى فيه الروح عن سفاسف الحياة اليومية. (18) وإن كانت الغاية نبيلة إلا أن السبيل إليها كثيرا ما قاد أصحابه إلى حالة من الهلوسة والهذيان والنزعات

العدوانية. ومثال ذلك ما رواه بروتون من أنه ذات يوم تناول وأصحابه الغذاء عند إيلوار في إحدى ضواحي باريس، وفي جلسة من جلسات التنويم المغناطيسي، وفي حالة نوم كاملة، اندفع الشاعر ديسنوس شاهرا سكينا، يلاحق إيلوار في حديقة المنزل، فكان أن تدخل بروتون وأصحابه وقبضوا مجتمعين على ديسنوس.(١٩).

إن ممارسة الكتابة الذاتية ودراسة الأحلام وغيرها كانت أهم الوسائل التي أنتجتها السريالية في القبض على الواقعية النفسية في محاولة لإيقاظ وعي الإنسان على رؤية جديدة للأشياء تكون نتيجتها الإقبال على الحياة بموقف جديد تحل عبره مرونة المخيلة محل عقلانية ديكارت الصلبة. وما هذه العداوة التي أبداها السرياليون حيال المنطق الديكارتي سوى رد فعل لإخفاق النزعة العقلية في حل المعضلة الوجودية، ولو حاولنا أن ننظر إلى ذلك من وجهة نظر تاريخ الفكر الأوروبي. ولذلك فإن رصد المغامرة السريالية من خلال تتبع مسار الفكر الأوروبي الذي بدأت أول اختلالاته بتأليه الحضارة اليونانية للإنسان، تبدو ضرورة منهجية تقتضيها النظرة الماكروسكوبية لمسار الأفكار السريالية. إن عملية استقراء لخلفية الأزمة التي عبرت عنها السريالية بشكل متطرف تحيلنا على حقيقتها التاريخية كنتيجة حتمية لمقدمة حضارية استهلها الفكر الأوروبي بإعلانه موت القيم الروحية واستبداد العقل على لسان سقراط وأفلاطون. حين ساد المدينة اليونانية قانون الأوليقارشية حيث استثني البعد الغيبي في تأسيس العلاقات الإنسانية وفرض منطق المنفعة واللذة هيمنته على المدينة بتشجيع من السفسطائيين الذين حاولوا التنظير لهذا المنطق، انزلق المجتمع اليوناني نحو حالة من العدمية والفوضى القيمية. فجاء سقراط ليحد من سرعة الانهيار، فحاول وضع أسس لعلم تنتهي إليه غايات الفعل الإنساني بعد أن كانت تستمد كينونتها من المصدر الإلهي، فدعا إلى التوحيد بين الفضيلة والعلم. وقد استكمل أفلاطون مشروع أستاذه بين البحث في القيم وبين استحضار المثل العقلية، فانتهى إلى أن القيم يجب أن تتحول إلى علم عقلي بحث خاضع لجدلية الثنائية التضادية كالصواب مقابل الخطأ، والخير مقابل الشر، والجسم مقابل الروح الخ(20) ومن أجل تجنيب النظام الاجتماعي من أن يتجدد انزلاقه إلى تلك الحالة من الفوضى القيمية، عمد أفلاطون إلى تعميم منطقه الثنائي على جميع مجالات النشاط الإنساني ليتحول مع مرور الزمن إلى مقولات دوغمائية غير قابلة للنقض. وهذا الإتجاه العقلي كان يعني عند اليونان اعتماد الإنسان على بشريته الخاصة، وعلى قواه الذاتية المحضة التي لا تجعله في موقف يطلب معه العون الإلهي، فهذا الإستقلال عن الإلهي هو أهم ما كان يميز الحضارة اليونانية التي نظرت بوجه عام إلى

المصادر الإلهية الدينية للبحث في الوجود على أنها مصادر خارجية ينبغي الإبتعاد عنها في دائرة البحث الإنساني عن الحقيقة، وهكذا اختلفت الحضارة اليونانية في نظرتها إلى الكون عن جميع حضارات الشرق القديم.(21) ولقد لخص هذا الموقف قول بروتاجوراس الشهير: «الإنسان مقياس كل القيم» الذي يحمل في طياته معنى الثنائية التضادية لكن مع التركيز على بشرية الإنسان الخالصة في مقابل رفضه للطرف الإلهي في المعادلة الأفلاطونية. ولقد ظلت هذه الثنائية في انتصارها للعقل على حساب الروح وفي تمجيدها للبشري مغيبة الإلهي هي ديدن الحضارة اليونانية والرومانية. ولما وصلت هذه الحضارة في عهدها الروماني إلى نهاية دورتها، جاءت المسيحية لتعيد للإنسان توازنه المفقود، لكن الفكر الكنسي لم يستطع التخلص من تأثير أفلاطون إذ ظل أسير الثنائية التضادية، فاعتقد أن ترجيح كفة الطرف المغيب من المعادلة من شأنه أن يحل المعضلة الوجودية للإنسان، فانتصر للإلهي على البشري، وانتصر للروحي على الجسدي، وانتصر للجبر الكهنوتي على الحرية الإنسانية. فكانت النتيجة أن دخلت الحضارة الأوروبية نفقا جديدا، حاولت الخروج منه من بزوغ أول فجر للإختراع العلمي. فجاءت الثورات الفكرية والسياسية وحتى الدينية (ثورة مارتن لوثر) لتأتي على كل ما توهمت الكنيسة أنه الحقيقة التي يقوم عليها الوجود الإنساني، فقفزت فلسفة الأنوار إلى الطرف الثاني من المعادلة لتنتصر له، فأعلنت موت الإله وانتصار العقل. لقد بنت فلسفة الأنوار هويتها الفكرية على قاعدة أن التطور التكنولوجي مرادف للسعادة والعدل، وأن كل المظالم التي تعاني منها البشرية ما هي في الحقيقة سوى بسبب الجهل. وهو ما جسده تنظيريا أوجست كونت وفلسفته العلمية وما عبر عنه رينان بقوله: «إن تنظيم الإنسانية بشكل علمي هو الغاية النهائية التي يرنو إليها العلم الحديث». (22) لكن التجربة الأوربية مع بدايات القرن العشرين أثبتت محدودية هذا الإدعاء وسذاجة الأيديولوجية العلمية. فالهندسة غير الإقليدية ونظرية التموجات واكتشاف الإشعاعات والنظرية النسبية أوضحت أن العلم في جوهرة هو مجموعة فرضيات وليس منظومة حقائق.(23) فكان أن وضعت الإبستمولوجيا مبادئ المعرفة موضع التساؤل لمّا وجهت للعقلانية تهمة إغفالها الواقع الانساني، وطرحت في المقابل الحدس بدل العقل في بحثها عن المعرفة الأصيلة. وكانت هذه النقلة الابستمولوجية حصان طروادة الذي امتطاه السرياليون للتهجم على العقل والمنطق اللذين أفضيا إلى فوضى الدمار.

إلا أن نبذ منظومة ما من القيم يسلتزم حتما بحثا عن قيم جديدة. فالشك الذي حام حول إمكانية العلم من تحقيق سعادة الإنسان طال كل

القيم التي تدعو إلى نظام ما. فلم تعد القيم الكنسية ولا البرجوازية ذات مصداقية معرفية، بل بالعكس فقد اعتبرها بعض الساخطين على المجتمع أحد أهم عوامل الإنحدار إلى الهاوية. وكان البديل الأيديولوجي الجديد هو الثورة البلشفية التي حولت حلما طوبويا إلى واقع ملموس إلا أن حداثة تجربتها وما صاحبها من مجازر إنسانية جعل الكثير من مثقفي تلك الحقبة بمنأى عنها في انتظار ما ستسفر عنه المغامرة. فما كان من ذلك اليأس في الإمساك بالحلم الطوباوي إلا أن يتحول نحو النزعات العدمية.

الأمر الذي يعسر علينا نفي كل توجه تدميري للسريالية، فهي في جوهرها تستقي مشاربها من المدارس الفوضوية ذات النزعة التحطيمية. فالرفض الذي تقوم عليه السريالية مفاضلة وجدانية تفضي إلى نمط حياتي سلوكي يتبناه الإنسان للإعتراض على كل ما يمكنه أن يحول دون أن يحقق ذاته بما تمليه عليه رغبته.(24) وإذا ما قدر وأن جوبهت هذه الرغبة بالمقاومة، فإننا لا نستغرب من أن تتحول السريالية إلى وحش هائج يحطم كل ما يعترض سبيله، فالسرياليون «حين عجزوا عن الحصول على ما هو أحسن، إختاروا الأسوأ».(25) وأدنى دركات هذا (الأسوا) حين يعتبر بروتون أن التعبير البسيط عن الفعل السريالي يتجسد في النزول إلى الشارع بمسدسات وإطلاق النار بشكل عشوائي على المارة. وهو ما عدّه كامي دعوة إلى الجريمة والإنتحار.(26)

إلا أن ذلك يجب ألا يغيّب عنا بعدا آخر ظل خفيا على كثير من دارسي السريالية وهو أن ذلك السخط الذي ميز السريالية كان يحمل بين أعطافه رغبة دفينة في إيجاد بديل قيمي أولى خصائصه رفضه للنزعة العلمية والعقلانية في تحقيق الذات الإنسانية. ولقد تمظهر هذا الهاجس في بدايات الحركة السريالية عبر منشوراتها وبياناتها. ففي «الوثائق السريالية» نعثر على البيان التالي:

«إتفق أعضاء (الثورة السريالية) المجتمعون يوم 02 أبريل 1925 لتحديد أي المبدأين السريالية أو الثورة أصلح لقيادة الحركة، ودون توصل إلى إجماع، إتفقوا على النقاط التالية:

1 - قبل أي انشغال سريالي أو ثوري، فإن الذي يغذي روح الحركة هو حالة السخط.

2 - سلوك طريق السخط من شأنه أن يفضي إلى حالة من الإشراق السريالي». (27) لكن ما هية هذا الإشراق ظلت موكولة إلى ما ستسفر عنه مغامرة البحث، وهو ما لا ينفي عزما صادقا أبان عنه البيان السريالي الثاني، بعد خمس سنوات، في التطهر من كل أدران الحضارة الغربية. يبقى أن نقول إن السريالية بقدر ما كانت لسان حال حضارة أثبتت إفلاسها عن جدارة من خلال حرب لم تبق ولم تذر بقدر ما هي توق إلى تجاوز دائرة الأنوار العقلانية والقيم الكنسية بحثا عن فضاء جديد يحقق فيه الإنسان

إنسانيته؛ فكان الشرق بسحره الروحاني ونمط حياته البسيط المشبع بالغنى الوجداني ملاذ هؤلاء السرياليين الذين فروا من قيم كنسية قمعت الإنسان وحدت من نموه العقلي والوجداني باسم الطهارة المقدسة، فعبروا عن ذلك في رسالتين؛ واحدة موجهة إلى الدلاي لاما، نشرت على صفحة من صفحات مجلتهم (الثورة السريالية)، بينما على الصفحة المقابلة نشروا رسالة ثانية موجهة إلى قداسة البابا، وهذا ملخص الرسالتين:

رسالة موجهة إلى الدلاي لاما

«نحن خدمك المخلصون، أيها اللاما الكبير، أرسل إلينا أنوارك بلغة تفهمها أرواحنا الأوروبية المصابة، وإذا اقتضت الضرورة غيّر أرواحنا حتى ترقى إلى أوج سموها فيزول عنها الألم إجعل أرواحنا بلا عادات تأسرها...

نحن محاطون بقساوسة غلاظ وآداب وكلاب، أرواحنا تحيا وسط كلاب التصق تفكيرها بالأرض أيها اللاما علمنا شيل أجسادنا حتى لا تظل عالقة بالأرض.

إنك تعلم ما نلمح إليه، إنها حرية أرواحنا...» (28)

رسالة موجهة إلى البابا

«كرسي الإعتراف بالخطايا ليس أنت، بل نحن، إفهمنا ولتفهمنا الكاثوليكية باسم الوطن، باسم الأسرة، تدفعنا لبيع أرواحنا وسحق أجسادنا

إن بيننا وبين أرواحنا من المسافات الطويلة ما يجعل وساطة القساوسة وتكدس المغامرات الأيديولوجية التي تغذي الليبيرالية العالمية، عائقا يحول دون اختزال تلك المسافة

هنا الروح لا تقر بخطاياها إلا لروح أخرى

أيها البابا، فلا الأرض ولا الله يتكلمون على لسانك

إن العالم الذي نحيا فيه هو حتف الروح، أيها البابا يا من لا صلة له بالروح، دعنا نغرق في أجسادنا، دع أرواحنا داخل أرواحنا، لسنا في حاجة إلى سكاكين شفافيتك.»(29)

إن هذا البيان بالقدر الذي يكشف فيه مدى رفض السرياليين للقيم الكنسية، فإنه يبرز اهتمامهم عن كثب بقضية الشرق، فهم يرون في قارة آسيا منبعا للقوة الروحية القادرة على أن تجعل حياة الإنسان ثورة يومية.(30) وهو ما يفسر بروز الخصوصية الميتافيزيقية في فكر كل من بروتون وأراغون. ومن بين الشخصيات التي تركت بصماتها بشكل غير مباشر على الفكر السريالي في تقييمه للحضارة الغربية المفكر روني غينون الذي ظل كتابه (شرق وغرب) من أهم الكتب التي ينصح السرياليون قراءهم بمطالعتها.(31) فهو يعتقد أن الغرب يمر بمرحلة مضطربة يسميها بالعصر المظلم بينما يستثني من ذلك الشرق الذي أفلت من أن يكون ضحية ذلك العصر لأنه استطاع أن

يحافظ على الخصوصية لمنظومته القيمية.

وللتذكير فإن غينون ليس سوى عبدالوحيد يحيى، ذلك المفكر الفرنسي الذي بعد اهتمامه بالحركات الباطنية المنتشرة في أوربا في بدايات القرن العشرين، انتهى به المطاف إلى اعتناق الإسلام والرحيل إلى القاهرة عام 1930 حيث تزوج من ابنة عالم مسلم يدعى الشيخ محمد إبراهيم عام 1934(32). وأمضى حياته بين العبادة والتأمل إلى أن توفاه الأجل في 07 يناير عام 1951. بعد أن ترك ميراثا فكريا ضخما قوامه ستة وعشرون مؤلفا وثلاثمائة وخمسون مقالا، أهم كتبه (شرق وغرب) عام 1924، و(أزمة العالم المعاصر) عام 1927 و(السلطة الروحية والسلطة الزمنية) عام 1929. ولقد تمحور كل جهده الفكري في الدعوة إلى العودة إلى ما قبل الحضارة اليونانية، وبالموازاة مع هذه الدعوة، لم يتوان غينون عن إعلانه في كل مناسبة عن قرب انتهاء الدورة الحضارية الأوروبية في شكلها العقلاني منذ أن أحدثت قطيعة معرفية مع عالم الغيب. (33) فكانت هذه النغمة تنسجم وإيقاع الثورة التي أعلنها السرياليون على المجتمع الغربي. وبحثا عن منابع فكرية وروحية تستمد منها هذه الثورة صيرورتها، لجأت، إبتداء من عام 1930، مجموعات منها وعلى رأسها بروتون إلى التنقيب في الطبقات الجوفية للحركات الباطنية القائمة على السحر.

والتنجيم بتأثير من روني دومال (1908 ـ 1944) الذي أسس مجلة «اللعبة الكبرى» ما بين عامي 28 ـ 1929 يدعو عبر صفحاتها إلى الثورة على الواقع بتجاوزه نحو مصدره الغيبي المحصور في التنجيم والسحر. (34) إلا أن بروتون ظل يدافع باستماتة عن أن تخترق السريالية نزعات صوفية، وبقي وفيا لذهنيته التقنية الشغوفة بالأحلام والمخيال والتي وجدت امتدادا لها في مؤلفة أركان 17 عام 1945.

بقي أن نؤكد أن لجوء بروتون إلى التفكير الروحاني لم يكن لجوء وجوديا يبغي من ورائه البحث عن حل للغز الإنسانية أو تفسير للعالم، لقد انحصر تعامل بروتون مع النزعة الروحانية في شكلها التقني البحت كامتداد وتطور للتجربة اللاعقلانية في إعادة تشكيل العلاقات بين الأشياء والأفكار والصور. ولذا يجدر بنا ألا نذهب بعيدا في إثبات تأثير النزعات الروحية وعلى الأخص أفكار غينون التي في نقدها للغرب تنتهي باقتراح التوحيد كخلاص للعالم، على السريالية، لأنها في الحقيقة لم تتجاوز في تعاملها مع هذه النزعة حدود اعتمادها كوسيلة لاختبار المسالك المجهولة التي لم تطأ تخومها أقدام فلسفة الأنوار وكعلامة تعلن عن انتهاء دورة حضارية تحمل في أحشائها إرهاصات دورة جديدة تقوم على إعادة بناء الإنسان الأوروبي الذي خربته العقلانية المنطقية.(35)

فالمسألة في جوهرها مسألة الهوية الإنسانية وكيفية إعادة تشكيلها بعد أن خضعت عدة قرون لعملية تشويه مارسها المنطق الديكارتي، وتندرج المغامرة السريالية في إطار تجريب المبدأ اللاعقلاني في البحث عن سبل أخرى لإعادة صياغة رؤيا جديدة للقيم. لكن حين عجز السرياليون عن إيجاد مضمون فلسفي - روحي لتجربتهم اللاعقلانية وثورتهم على كل من هيمنة العقل والكنيسة، ظلوا يتخبطون في إسار فكرتهم الطفولية التي تنطلق في تنظيم المجتمع من مبدأ عدمي، خلاصته: الرغبة الفردية للإنسان. (36) ولنا أن نتصور حياة مجتمع تحكم علاقات أفراده الرغبة الذاتية لكل واحد منهم.

وبعد، لقد تعرضت السريالية كمذهب أدبي إلى جملة من الهجومات والانتقادات التي انطلق أصحابها في بنائها من مرجعياتهم الأيديولوجية. فقد رأى فيها الوجوديون ترفا برجوازيا يلغي الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع، مما يحول حالة الوعي بالواقع الإنساني المتردي إلى حالة من اللاوعي تعزز من تجذره وتحول دون أي إرادة في تغييره. أما المدرسة النفسية فقد رأت في السريالية ثورة على الأب (العقل - الكنيسة) تشوبها مجموعة من الرغبات والهواجس المعقدة. ولقد رأى فيها الماركسيون شرخا في التيارات الفوضوية يعبر في ظاهره عن حالة من تأنيب الضمير مما وصل إليه حال الإنسانية، أما مخبره فما هو سوى كوة اصطنعتها البرجوازية حتى تتنفس عبرها الإنسانية، تجنبا لحالة الاحتقان المفضية إلى الإنفجار. أما التيار الإسلامي فقد رأى فيها معول هدم لكل القيم والمواضعات، مثلما أوردنا في مقدمة المقال. وبعيدا عن التقييم القيمي للسريالية، فإنه وفي غياب قيم تعيد للإنسان توازنه الروحي، جاءت السريالية كمحاولة لتأسيس قيم جديدة من شأنها أن تحرر الإنسان من هيمنة العقل والكنيسة، وبغض النظر عن نوايا أصحابها في البحث عن البديل إلا أنها في نهاية المطاف لم تفض إلا إلى مزيد من حالة الارتباك والاهتزاز الوجودي الذي عانت ومازال تعاني منه الإنسانية. وفي وضعنا للسريالية في إطار صيرورة الفكر الأوروبي، فإننا يمكن أن نستخلص أنها تعادل حشرجة النزع الأخير لحضارة آيلة إلى الزوال ودعوة إلى بناء حضارة جديدة تتصالح فيها الثنائيات المتضادة لتنصهر في بوتقة واحدة بنور قوله تعالى: ﴿الله نورُ السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دُري يُوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يُضيء ولو لم تمسسه نارٌ نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم﴾ «سورة النور».

قائمة المراجع

1) - بوزوينة، عبدالحميد، نظرية الأدب في ضوء الإسلام - الأدب والمذاهب الأدبية -، دار البشير، عمان، 1990، ص5.
2) المرجع السابق، ص6.
3) - المرجع السابق، ص. 9 - 12
4) المرجع السابق، ص9.
5) - المرجع السابق، ص6.
6) - المرجع السابق، ص9.
7) - المرجع السابق، ص84.
8) - المرجع السابق، ص. 85
9) - Breton, Andre, Manifestes du surrealisme, E.Folio, Paris, 1987,p.36.
10) - العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 176.
11) Breton, Andre, Entretiens, E. Gallimard, Paris, 1952,p.51.
12) - Breton, Andre, Entretiens, op.cit, p.29-30.
13) - V. Bartoli - Anglard, Le surrealisme, E. Nathan, Paris, 1989, p.37.
14) - Breton, Andre, Manifestes du surrealisme, op.cit,p.129.
15) - Breton, Andre, Entretiens, op.cit,p.136.
16) - V. Bartoli - Anglard, Le surrealisme, op.cit,p.33.
17) - La revolution surrealiste, periodique, n I, Paris, 1924, p.1.
18) - Breton, Andre, Entretiens, op.cit, p.85.
19) - Ibid, p.90.
20) - Garaudy, Roger, Le testament philosophique, E.Tougui, Paris, 1985, p.37.
21) - هويدي، يحيى، نحو الواقع، مقالات فلسفية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1986، ص 109 - 110.
22) - Abastado, Claude, Introduction au surrealisme, E.Bordas, Paris, 1986, p.15-16.
23) - Idem
24) - F.Alquie, Ecrits sur le surrealisme, E. Galimard, Paris, 1967, p.72.
25) - Breton, Andre, Manifestes du surrealisme, op. cit, p. 122.
26) - Camus, Albert, L Homme revolte, E.Gallimard, Paris, 1951, p.120.
27) - Abastado, Claude, Introduction au surrealisme, op.cit, p.34.
28) - Ibid, p.17.
29) - La revolution surrealiste, periodique, n 3, 1925, p.16.
30) - V. Bartoli - Anglard, op.cit, p.20.
31) - La revolution surrealiste, periodique, n 2, 1925, p.15.
32) - محمود، عبدالحليم، قضية التصوف المدرسة الشاذلية، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص. 298.
33) - Guenon, Rene, La crise du monde moderne, E.Folio, Paris, 1994, p.24.
34) - Lemaitre, Henri, L aventure litteraire du 20 siecle (1920 - 1960), E.Bordas, Paris, 1984, p.115.
35) - Idid, p.75.
36) - Breton, Andre, Entretiens, op.cit, p.264.

مصر
القاهرة
العدد رقم 159
1 فبراير 1996



قرار النيابة*
فى قضية كتاب
«فى الشعر الجاهلى»

محمد نور

نحن محمد نور رئيس نيابة مصر

من حيث إنه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم بلاغ من الشيخ **خليل حسنين** الطالب بالقسم العالى بالأزهر لسعادة النائب العمومى يتهم فيه الدكتور **طه حسين** الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتاباً أسماه **«فى الشعر الجاهلى»** ونشره على الجمهور وفى هذا الكتاب طعن صريح فى القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوى الكريم إلى آخر ما ذكره فى بلاغه.

وبتاريخ ٥ يونيو سنة ١٩٣٦ أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومى خطاباً يبلغ به تقريراً رفعه علماء الجامع الأزهر عن كتاب ألفه **طه حسين** المدرس بالجامعة المصرية أسماه **«فى الشعر الجاهلى»** كذب فيه القرآن صراحة، وطعن فيه على النبىّ صلى الله عليه وسلم وعلى نسبه الشريف وأهاج بذلك ثائرة المتدينين وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمى وتقديمه للمحاكمة وقد أرفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذى أشار إليه فى كتابه. وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢١ تقدم إلينا بلاغ آخر من حضرة **«عبد الحميد البنان»** أفندى عضو مجلس النواب ذكر فيه أن الأستاذ **طه حسين** المدرس بالجامعة المصرية نشر ووزع وعرض للبيع فى المحافل والمحلات العمومية كتاباً أسّماه **«فى الشعر الجاهلى»** طعن وتعدّى فيه على الدين الإسلامى - وهو دين الدولة - بعبارات صريحة واردة فى كتابه سنبيّنه فى التحقيقات.

وحيث إنه نظراً لتغيب الدكتور **طه حسين** خارج القطر المصرى قد أرجأنا التحقيق إلى ما بعد عودته. فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٦ فأخذنا أقوال المبلغين جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف. وبعد ذلك أخذنا فى دراسة الموضوع بقدر ما سمحت لنا الحالة.

وحيث إنه اتضح من أقوال المبلغين أنهم ينسبون للمؤلف أنه طعن على الدين

* سبق نشر هذا النص للمرة الأولى فى كتاب «محاكمة طه حسين» لخيرى شلبى.

الإسلامى فى مواضع أربعة من كتابه :

الأول : أن المؤلف أهان الدين الإسلامى بتكذيب القرآن فى إخباره عن إبراهيم وإسماعيل حيث ذكر فى ص ٢٦ من كتابه «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا ، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهود والقرآن والتوراة من جهة أخرى إلى آخر ما جاء فى هذا الصدد.

الثانى : ما تعرض له المؤلف فى شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً وأنه فى كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند الله ، وأن هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبىّ صلى الله عليه وسلم .

الثالث : ينسبون للمؤلف أنه طعن فى كتابه على النبىّ صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشًا من حيث نسبه فقال فى ص٧٢ من كتابه : «ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه إلى قريش ، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن تكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها». وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبىّ صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعدّ على الدين وجرم عظيم يسىء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

الرابع : أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم إذ يقول فى ص ٨٠ : «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبىّ وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل».. إلى أن قال فى ص ٨١ «وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان».. إلى آخر ما ذكره فى هذا الموضوع.

ومن حيث إن العبارات التى يقول المبلغون إن فيها طعنًا على الدين الإسلامى إنما جاءت فى كتاب فى سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله، فلأجل الفصل فى هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفصلة ، وإنما الواجب توصلا إلى تقديرها تقديراً صحيحاً بحثها حيث هى فى موضوعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسئوليته تقديراً صحيحاً.

عن الأمر الأول

من حيث إنه ما يلفت النظر ويستحق البحث فى كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى ، إنما هو ما تناوله المؤلف بالبحث فى الفصل الرابع تحت عنوان «**الشعر الجاهلى واللغة**» من ص ٢٤ إلى ص ٣٠.

ومن حيث إن المؤلف بعد أن تكلم فى الفصل الثالث من كتابه على أن الشعر المقال بأنه جاهلى لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين وأراد فى الفصل الرابع أن يقدم أبلغ ما لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر فقال إن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه.

وحيث إن المؤلف أراد أن يدلل على صحة هذه النظرية فرأى بحق من الواجب عليه أن يبدأ بتعرّف اللغة الجاهلية فقال: «ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ، ما هى أو ماذا كانت فى

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه». وقد أخذ فى بحث هذا الأمر فقال إن الرأى الذى اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه، هو أن العرب ينقسمون إلى قسمين ؛ قحطانية منازلهم الأولى فى اليمن ، وعدنانية منازلهم الأولى فى الحجاز ، وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً ، كانوا يتكلمون لغة أخرى هى العبرانية أو الكلدانية ، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فمحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها **بإسماعيل ابن إبراهيم** ، وهم يروون حديثًا يتخذونه أساساً لكل هذه النظرية خلاصته أن أول من تكلم العربية ونسى لغة أبيه هو **إسماعيل بن إبراهيم** . وبعد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليه الرواة فى هذه النقطة قال : إن الرواة يتفقون أيضًا على شىء آخر ، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير وبين لغة عدنان مستنداً إلى ما روى عن **أبى عمرو بن العلاء** من أنه كان يقول : «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا» ، وعلى أن البحث الحديث قد أثبت خلافًا جوهرياً بين اللغة التى كان يصطنعها الناس فى جنوب البلاد العربية واللغة التى كانوا يصطنعونها فى شمال هذه البلاد وأشار إلى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسألة بسؤال إنكارى فقال : إذا كان أبناء **إسماعيل** قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف بعد ما بين اللغتين لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة ، ثم قال إنه واضح جداً لمن له إلمام بالبحث التاريخى عامة ويدرس الأقاصيص والأساطير خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة فى عصور متأخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية .

ثم قال بعد ذلك : «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا أيضًا عنهما ، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدث بهجرة **إسماعيل** ابن **إبراهيم** إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها» . وظاهر من إيراد المؤلف هذه العبارة أن يعطى دليله شيئًا من القوة بطريقة التشكك فى وجود **إبراهيم وإسماعيل** التاريخى وهو يرمى بهذا القول إنه مادام **إسماعيل** وهو الأصل فى نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة مشكوكا فى وجوده التاريخى فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواة . أراد المؤلف أن يوهم بأن لرأيه أساسًا فقال : «ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى» . ثم أخذ يبسط الأسباب التى يظن أنها تبرر هذه الحيلة إلى أن قال : «أمر هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام بسبب دينى وسياسى أيضًا ، وإذن فيستطيع التاريخ الأدبى واللغوى ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة الفصحى ، وإذن فنستطيع أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانية واللغة التى كانت تتكلمها القحطانية فى اليمن إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة ، وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم **إسماعيل** العربية من **جرهم** كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه .... وهنا يجب أن نلاحظ على الدكتور المؤلف الكتاب «١» أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذى عقد هذا الفصل من أجله ، وبيان ذلك أنه وضع فى أول الفصل سؤالا وحاول الإجابة عليه، وجواب هذا السؤال فى الواقع هو الأساس الذى يجب أن يرتكز عليه فى التدليل على صحة رأيه، هو يريد أن يدلل على أن الشعر الجاهلى بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه، وبديهى أنه للوصول إلى هذا الغرض يتعين على الباحث تحضير ثلاثة أمور :

١ ـ الشعر الذى يريد أن يبرهن على أنه منسوب بغير حق للجاهلية .

٢ ـ الوقت الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه .

٣ ـ اللغة التى كانت موجودة فعلا فى الوقت المذكور .

وبعد أن تتهيأ له هذه المواد يجرى عملية المقارنة فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذى روى أنه قيل فيه . ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه . لذا

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

تتضح أهمية السؤال الذى وضعه بقوله : «لنجتهد فى تعرّف اللغة الجاهلية هذه، ماهى أو ما إذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه». وتتضح أهمية الإجابة عنه.

ولكن الأستاذ المؤلف وضع السؤال وحاول الإجابة عنه وتطرق فى بحثه إلى الكلام على مسائل فى غاية الخطورة صدم بها الأمة الإسلامية فى أعز ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث فى هذا السبيل بغير فائدة ولم يوفق إلى الإجابة، بل قد خرج من البحث بغير جواب اللهم إلا قوله : «إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية ، إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة». وبديهى أن ما وصل إليه ليس جواباً عن السؤال الذى وضعه ، وقد نوقش فى التحقيق فى هذه المسألة فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره فى التحقيق من أنه كتب الكتاب للإخصائيين من المستشرقين بنوع خاص وأن تعريف هاتين اللغتين عند الإخصائيين واضح لا يحتاج إلى أن يذكر لأن قوله هذا عجز عن الجواب ، كما أن قوله إن اللغة الجاهلية فى رأيه ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن يكون جواباً عن السؤال الذى وضعه لأن غرضه من السؤال واضح فى كتابه إذ قال : «ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هى». وقد كان قرر قبل ذلك: «فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذى نجده فى المعاجم حيث نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه نريد بها الألفاظ من حيث هى ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى وتتطلب تطوراً ملائما لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة»، فبعد أن حدد هو بنفسه معنى اللغة الذى يريده فلا يمكن أن يقبل منه ما أجاب به من أن مراده أن اللغة لغتان بدون أن يتعرف على واحدة منهما.

فالمؤلف إذن فى واحدة من اثنتين: إما أن يكون عاجزاً وإما أن يكون سيئ النية بحيث قد جعل هذا البحث ستاراً ليصل بواسطته إلى الكلام فى تلك المسائل الخطيرة التى تكلم عنها فى هذا الفصل وسنتكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائى.

٢ ـ أنه استدل على عدم صحة النظرية التى رواها الرواة وهى تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة وتعلم **إسماعيل** العربية من **جرهم**، بافتراض وضعه فى صيغة سؤال إنكارى. إذا كان أبناء **إسماعيل** قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التى كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التى كان يصطنعها العرب المستعربة. يريد المؤلف بهذا أن يقول، لو كانت نظرية تعلم **إسماعيل** وأولاده العربية من **جرهم** صحيحة لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم. وهذا الاعتراض وجيه فى ذاته ولكنه لايفيد المؤلف فى التدليل على صحة رأيه، لأنه نسى أمراً مهما لا يجوز غض النظر عنه. هو يشير إلى الاختلافات التى بين لغة حمير ولغة عدنان، وهو يقصد بلغة عدنان التى كانت موجودة وقت نزول القرآن لأنه يرى من الاحتياط العلمى أن يقرر أن أقدم نص عربى للغة العدنانية هو القرآن، وهو يعلم أن حمير آخر دول العرب القحطانية، وقد مضى من وقت وجود إسماعيل إلى وقت وجود حمير زمن طويل جداً أى أنه قد انقضى من الوقت الذى يروى أن إسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرهم إلى الوقت الذى اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين زمن يتعذر تحديده، ولكنه على كل حال زمن طويل جداً لا يقل عن عشرين قرناً ، فهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التى بين اللغتين دليلا على عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب حساباً للتطور الواجب حصوله فى اللغة بسبب مضى هذا الزمن الطويل وما يستدعيه توالى العصور من تتابع الحوادث واختلاف الظروف. إن الأستاذ قد أخطأ فى استنتاجه بغير شك. ونستطيع إذن أن نقول إن استنتاجه لا يصلح دليلا على فساد نظرية الرواة التى يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود اختلاف مهما كان مداه بين اللغتين فإن هذا لا ينفى صحة الرواية التى يرويها الرواة من حيث تعلم إسماعيل العربية من جرهم، ولا يضيرها أن الأستاذ المؤلف ينكرها بغير دليل لأن طريقة الإنكار والتشكك بغير دليل طريقة سهلة جداً فى متناول كل إنسان عالماً كان أو جاهلا.

على أننا نلاحظ أيضًا على المؤلف أنه لم يكن دقيقًا فى بحثه، وهو ذلك الرجل الذى يتشدد كل التشدد فى التمسك بطرق البحث عن أمرين، الأول ما روى عن **أبى عمرو بن العلاء** من أنه كان

يقول، «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا». والثانى قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضاً».

أما عن الدليل الأول فإن ما رواه **أبو عبدالله بن سلام الجمحى** مؤلف طبقات الشعراء عن أبى عمرو بن العلاء «ما لسان حمير وأقاصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا». وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تغيير هذا النص، على أن الذى نريد أن نلاحظه هو أن **ابن سلام** ذكر قبيل هذه الرواية فى الصفحة نفسها ما يأتى:

وأخبرنى **يونس عن أبى عمر** قال: «العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبقايا جرهم». - راجع ص٨ من كتاب طبقات الشعراء طبعة مطبعة السعادة - فواجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الأولى أن يسلم أيضًا بصحة العبارة الثانية، لأن الراوى واحد والمروى عنه واحد. وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من أقوال أبى عمرو بن العلاء بغير ما أراده بل فسره بعكس ما أراده ويتعين إسقاط هذا الدليل.

وأما عن الدليل الثانى فإن المؤلف لم يتكلم عنه بأكثر من قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف». فأردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما أجمل فعجز، وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هنا ما دار فى التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة:

س - هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض أمثلة تساعدنا على فهم ذلك؟

جـ - قلت إن اللغة الجاهلية فى رأيى ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل، أولهما لغة حمير وهذه اللغة قد دُرست ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم، ولم يكن شىء من هذا معروف قبل الاكتشافات الحديثة، وهى كما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التى سألتم عنها مخالفة جوهرية فى اللفظ والنحو وقواعد الصرف، وهما إلى اللغة الحبشية القديمة أقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى، وليس من شك فى أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية. فأما إيراد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى ذاكرة لم يهبها الله لى، ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة فى هذه اللغة.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟

جـ - أنا لا أقدم شيئاً.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أى وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن؟

جـ - مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لاشك فى أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد محيا (محوا) هذه اللغة شيئًا فشيئًا كما محيا (محوا) غيرها من اللغات المختلفة فى البلاد العربية وغير العربية وأقرا مكانها لغة القرآن.

س - هل يمكن لحضرتكم أيضًا أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب؟

جـ - ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة عملية هو أن لدينا نقوشًا قليلة جداً يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد، وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أقدم نص عربى يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية إلى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشًا أظهر وأكثر مما لدينا.

س - هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها أو حصل فيها تغيير بسبب تمادى الزمن والاختلاط؟

جـ - ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكثير.

ونحن مع هذا لا نريد أن ننفى وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد أن نعيب على المؤلف جهله بهذه الأمور فإنها فى

الحقيقة ما زالت من المجاهل وما وصل إليه المستشرقون من الاستكشافات لا ينير الطريق، وإنما الذى نريد أن نسجله عليه هو أنه بنى أحكامه على أساس ما زال مجهولا ، إذ إنه يقرر بجرأة فى آخر الفصل الذى نتكلم بشأنه، «والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً، ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم شيئًا كثيراً من الشعر الجاهلى قوما ينتسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتى كان يقول عنها **أبو عمرو بن العلاء** إن لغتنا مخالفة للغة العرب والتى أثبت البحث الحديث أنها لغة أخرى غير اللغة العربية - فمتى قال أبو عمرو بن العلاء إنها لغة مخالفة للغة العرب . لقد أشرنا إلى التغيير الذى أحدثه المؤلف فيما روى عن أبى عمرو حيث حذف من روايته . «وقلنا قد يكون للمؤلف مآرب من وراء هذا التغيير، فهذا هو مأربه ، إن الأستاذ حرّف فى الرواية عمداً ليصل إلى تقرير هذه النتيجة .

ويقول المؤلف أيضًا والتى أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية - وقد أبَنّا فيما سلف أنه عجز فى إثبات هذه المسألة عن إثبات ما يدعيه - ومن الغريب أنه عندما بدأ البحث اكتفى بأن قال، ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضًا ، ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية !!!

قرر الأستاذ فى التحقيق أنه لاشك فى أن اللغة الحميرية ظلت تتكلم إلى مابعد الإسلام ، فإن كانت هذه اللغة هى لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم أنه انتهى به بحثه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته؟

نحن نسلم بأنه لابد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان، بل ونقول إنه لابد من وجود شىء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ، ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية، وهذه الاختلافات هى التى قصدها أبو عمرو بن العلاء بقوله : «ما لسان حمير بلساننا»، والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذى لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً فى أمة متنقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها هى اللغة الأدبية، وقد أشار هو بنفسه إليها فى ص١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن:

ولكنه كان كتاباً عربياً لغته هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى». وهذه اللغة الأدبية هى لغة الكتابة ولغة الشعر ، والمؤلف نفسه عندما تكلم فى الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلى واللهجات بحث فى ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ بحثًا يؤيد هذا المعنى وإن كان يدعى بغير دليل أن الإسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هى لغة قريش مع أنه سبق أن ذكر فى ص ١٧ أن لغة القرآن هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى فلم لا تكون لهذه اللهجة الأدبية السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التحديد وعلام يستند؟.

يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف فى اللغة لا يدل فى ذاته حتمًا على عدم صحة الشعر . ونحن لا نريد بما قدمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلى إذ إن هذه المسألة ليست حديثة العهد ابتدعها المؤلف وإنما هى مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قال «**ابن سلام**» صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج فى تمييزه إلى خبير كاللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصنعة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره - ولكن الذى نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذى اعتاد أن يرتكبه المؤلف فى أبحاثه حيث بدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهى بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل فى أمر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم فى مسألة إبراهيم وإسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله : «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ولكن ورود هذ ين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل ابن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

فيها. إلى هنا أظهر الشك لعدم قيام الدليل التاريخى فى نظره ، كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر فى كثير من الصراحة : إن ضعف هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى ... إلخ .. فما هو الدليل الذى انتقل به من الشك إلى اليقين؟

هل دليله هو قوله «نحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى؟ وأن أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو ذلك العصر الذى أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبنون فيه المستعمرات .. إلخ - وأن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن نثبت الصلة بين المدن الجديدة وبين ديانتى النصارى واليهود وأنه مع ثبوت الصلة الدينية يحسن أن تؤيدها صلة مادية ... إلخ .

إذا كان الأستاذ المؤلف يرى أن ظهور الإسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتى اليهود والنصارى ، وأن القرابة المادية الملفقة بين العرب وبين اليهود لازمة لإثبات الصلة بين الإسلام وبين اليهودية فاستغلها لهذا الغرض، فهل له أن يبين السبب فى عدم اهتمامه أيضاً بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الإسلام وبين النصرانية؟ وهل عدم اهتمامه هذا معناه عجزه أو استهانته بأمر النصرانية؟ وهل من يريد توثيق الصلة مع اليهود بأى ثمن، حتى باستغلال التلفيق هو الذى يقول عنهم فى القرآن : «لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا». إن الأستاذ ليعجز حقاً عن تقديم هذا البيان إذ إن كل ما ذكره فى هذه المسألة إنما هو خيال فى خيال وكل ما استند إليه من الأدلة هو:

١ - فليس ببعيد أن يكون ...

٢ - فما الذى يمنع ..

٣ - ونحن نعتقد ...

٤ - وإذن فليس ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة .

٥ - وإذن فنستطيع أن نقول !!!

فالأستاذ المؤلف فى بحثه إذا رأى إنكار شيء يقول لا دليل عن الأدلة التى تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب الخطة التى رسمها فى منهج البحث وإذا رأى تقرير أمر لا يدلل عليه بغير الأدلة التى أحصيناها له وكفى بقوله حجة.

سئل الأستاذ فى التحقيق عن أصل هذه المسألة «أى تلفيق القصة»، وهل هى من استنتاجه أو نقلها . فقال : «فرض فرضته أنا دون أن أطلع عليه فى كتاب آخر وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئًا مثل هذا الفرض يوجد فى بعض كتب المبشرين ، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابى» . على أنه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول أو من نقله عن ذلك المبشر الذى يستتر تحت اسم «هاشم العربى»، فإنه كلام لا يستند إلى دليل ولا قيمة له، على أننا نلاحظ أن ذلك المبشر مع ما هو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الإسلام كان فى عباراته أظرف من مؤلف كتاب الشعر الجاهلى لأنه لم يتعرض للشك فى وجود إبراهيم وإسماعيل بالذات وإنما اكتفى بأن أنكر أن إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، وقال إن حقيقة الأمر فى قصة إسماعيل أنها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم ... إلخ . كما نلاحظ أيضاً أن ذلك المبشر قد يكون له عذره فى سلوك هذا السبيل لأن وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذى يتكلم فيه ولكن ما عذر الأستاذ المؤلف فى طرق هذا الباب وما هى الضرورة التى ألجأته إلى أن يرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة .... إلخ ....

وإن كان المتسامح يرى له بعض العذر فى التشكك الذى أظهره أولا اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخى كما يقول فما الذى دعاه إلى أن يقول فى النهاية بعبارة تفيد الجزم: إن غرض هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى واضح.. إلخ. مع اعترافه فى التحقيق بأن المسألة فرض افترضه؟

يقول الأستاذ إنه إن صح افتراضه فإن القصة كانت شائعة بين العرب قبل الإسلام فلما جاء الإسلام استغلها وليس ما يمنع أن يتخذها الله فى القرآن وسيلة لإقامة الحجة على الخصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التى كانت معروفة وسيلة إلى الاحتجاج أو إلى الهداية - وهاشم العربى يقول فى مثل هذا: ولما ظهر **محمد** رأى المصلحة فى إقرارها فأقرها وقال للعرب إنه إنما يدعوهم إلى ملة جدهم هذا الذى يعظونه

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

من غير أن يعرفوه فسبحان من أوجد هذا التوافق بين الخواطر ....

إن الأستاذ المؤلف أخطأ فيما كتب وأخطأ أيضًا فى تفسير ما كتب وهو فى هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن وليس فى وسعه الهرب بادعائه البحث العلمى منفصلا عن الدين، فليفسر لنا إذن قوله تعالى فى سورة النساء : «إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح والنبيين من بعده وأوحينا إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وعيسى وأيوب ويونس وهارون وسليمان ... الخ ...» وقوله فى سورة مريم : « واذكر فى الكتاب إبراهيم إنه كان صديقًا نبيًا، واذكر فى الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الوعد وكان رسولا نبيًا» وفى سورة آل عمران «قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون» وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التى ورد فيها ذكر إبراهيم وإسماعيل، لا على سبيل المثال كما يدعى حضرته، وهل عقل الأستاذ سليم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر فى كتابه أن إبراهيم نبى وأن إسماعيل رسول نبىّ مع أن القصة ملفقة، وماذا يقول حضرته فى موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى فى الآية الأخيرة مع إبراهيم وإسماعيل وقال فى حقهم جميعاً لا نفرق بين أحد منهم، وهل يرى حضرته أن قصة موسى وعيسى من الأساطير أيضًا قد ذكرها الله وسيلة للاحتجاج أو للهداية كما فعل فى قصة إبراهيم وإسماعيل ما دامت الآية تقضى بألا نفرق بين أحد منهم، الحق أن المؤلف فى هذه المسألة يتخبط تخبط الطائش ويكاد يعترف بخطئه لأن جوابه يشعر بهذا عندما سألناه فى التحقيق عن السبب الذى دعاه أخيراً لأن يقرر بطريقة تفيد الجزم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام فقال فى ص ٣٧ من محضر التحقيق: «هذه العبارة إذا كانت تفيد الجزم فهى إنما تفيده إن صح الفرض الذى قامت عليه وربما كان فيها شىء من الغلو ولكنى أعتقد أن العلماء جميعًا عندما يفترضون فروضًا علمية يبيحون لأنفسهم مثل هذا النحو من التعبير فالواقع أنهم مقتنعون فيما بينهم وبين أنفسهم بأن فروضهم راجحة».

والذى نراه أن موقف الأستاذ المؤلف هنا لا يختلف عن موقف الأستاذ «هوار» حين يتكلم عن شعر أمية بن أبى الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا الموقف ص٨٢ و ٨٣ من كتابه بقوله : «مع أنى من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ «هوار» وبطائفة من أصحابه المستشرقين وبما ينتهون إليه فى كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة فى تاريخ الأدب العربى التى يتخذونها للبحث فإنى لا أستطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً فى مواقف لا صلة بينها وبين العلم».

حقًا إن الأستاذ المؤلف قد تورط فى هذا الموقف الذى لا صلة بينه وبين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة يرجوها لأن النتيجة التى وصل إليها من بحثه وهى قوله «إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرهم كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه» ما كانت تستدعى التشكك فى صحة إخبار القرآن عن إبراهيم وإسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة وباستغلال الإسلام لها لسبب دينى.

ونحن لا نفهم كيف أباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم وهو القائل بأن الدين يجب أن يكون بمعزل عن هذا النوع من البحث الذى هو بطبيعته قابل للتغيير والنقض والشك والإنكار «ص ٢٢ من محضر التحقيق» وإننا حين نفصل بين العلم والدين نضع الكتب السماوية موضع التقديس ونعصمها من إنكار المنكرين وطعن الطاعنين «ص٢٤ من محضر التحقيق» ولا ندرى لم يفعل غير ما يقول فى هذا الموضوع . لقد سئل فى التحقيق عن هذا فقال: «إن الداعى أنى أناقش طائفة من العلماء والآباء والقدماء والمحدثين وكلهم يقررون أن العربة المستعربة قد أخذوا لغتهم عن العرب العاربة بواسطة أبيهم إسماعيل بعد أن هاجر، وهم جميعًا يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن ومن الحديث فليس لى بد من أن أقول لهم إن هذه النصوص لا تلزمنى من الوجهة العلمية.

أما الثابت من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس فى القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة ، على أن

إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، ولا على تعلم إسماعيل العربية من جرهم ، ونص الآية التى ثبتت الهجرة «ربنا إنى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون» لايفيد غير إسكان ذرية إبراهيم فى وادى مكة أى أن إسماعيل هو جرهم صغير «كنص الحديث» إلى هذا الوادى فنشأ فيه بين أهله وهم من العرب وتعلم هو وأبناؤه لغة من نشئوا بينهم وهى العربية لأن اللغة لا تولد مع الإنسان وإنما تكتسب اكتساباً وقد اندمجوا فى العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون جميع العرب العدنانيين من ذريته، إذ الحكم بهذا يقتضى ألا يكون مع إسماعيل أحد منهم حتى لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد - ويا ليت الأستاذ المؤلف حذا حذو ذلك المبشر «هاشم العربى» فى هذه المسألة حيث قال: «ولا إسماعيل نفسه بأب للعرب المستعربة ولا تملك أحد من بنيه على أمة من الأمم وإنما قصارى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل من قبائل العرب العديدة المجاورة لمنازلهم فاختلطوا بها وما كانوا منها إلا كعصاة فى فلاة» - راجع ص ٣٥٦ من كتاب مقالة فى الإسلام - ولو أن المؤلف فعل هذا لنجا من التورط فى هذا الموضوع . أما مسألة بناء الكعبة فلم يفهم الحكمة فى نفيها واعتبارها أسطورة من الأساطير اللهم إلا إذا كان مراده إزالة كل أثر لإبراهيم وإسماعيل ولكن ما مصلحة المؤلف من هذا ؟ الله أعلم بمراده.

عن الأمر الثانى

من حيث إن المبلغين ينسبون إلى المؤلف أنه يزعم «عدم إنزال القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً» ويقول إن هذه القراءات «إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوصى الله بها إلى نبيه» مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبى صلى الله عليه وسلم وأن تجده فيها من إمالة وفتح وإدغام وفك ونقل كله منزل من عند الله تعالى استدلوا على هذا بحديث النبىّ صلى الله عليه وسلم «أقرأنى جبريل على حرف فلم أزل أستزيده ويزيدنى حتى انتهى إلى سبعة أحرف» وعلى قوله صلى الله عليه وسلم لما تحاكم إليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام بن حكيم بسبب ما ظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما «هكذا أنزلت، إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرءوا ما تيسر منه» وقالوا إن الحديث وإن كان غير متواتر من حيث السند إلا أنه متواتر من حيث المعنى وحيث إنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث «أنزل القرآن على سبعة أحرف» قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا بنصه ولكن بمعناه . وقد حصل اختلاف كثير فى المراد بالأحرف السبعة فقال بعضهم إن المراد بالأحرف السبعة الأوجه التى يقع بها الاختلاف فى القراءة «راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن أحمد الجزائرى طبع المنار - ص ٣٧ - ٣٨» وقال بعضهم إنها أوجه من المعانى المتفقة بالألفاظ المختلفة نحو: «أقبل وهلم وتعال وعجل وأسرع وانظر وأخر وأمهل ونحوه» «راجع ص ٣٩ وما بعدها من الكتاب المذكور» وقال بعضهم إنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل «ص ٤٧» وقال بعضهم إنها سبع لغات متفرقة فى القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة الألسن «ص ٤٩» وقال بعضهم إن المراد بالسبعة الأحرف سبعة أوجه فى أداء التلاوة وكيفية النطق بالكلمات التى فيها من إدغام وإظهار وتفخيم وترقيق وإمالة وإشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتليين ، لأن العرب كانت مختلفة اللغات فى هذه الوجوه فيسر الله عليهم ليقرأ كل إنسان بما يوافق لغته ويسهل على لسانه «ص ٥٩» وقال غيرهم خلاف ذلك.

وقد قال «**الحافظ أبو حاتم ابن حيان البستى**» اختلف أهل العلم فى معنى الأحرف السبعة فى خمسة وثلاثين قولا «ص ٥٩ و ٦٠» وقال **الشرف المرسى**: «الوجوه أكثرها متداخلة ولا أدرى مستندها ولا عمن نقلت» إلى أن قال: «وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها القراءات السبع وهو جهل قبيح«ص٦١» وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذى لا يدرى معناه وقال آخر والمختار عندى أنه من المتشابه الذى لا يدرى تأويله.

ورأى «**أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى**» صاحب التفسير الشهير فى معنى هذا الحديث إنه أنزل بسبع لغات وينفى أن يكون المراد بالحديث القراءات لأنه قال فأما ما كان من اختلاف القراءة فى رفع حرف وجره ونصبه وتسكين

حرف وتحريكه ونقل حرف إلى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» بمعزل لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الأمة .. «راجع الجزء الأول من تفسير القرآن للطبرى ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية».

والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة فى الفصل الخامس الذى عنوانه «الشعر الجاهلى واللهجات» حيث تكلم عن عدم ظهور اختلاف فى اللهجة «يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية فى اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون «Dialcte» أو تباعد فى اللغة أو تباين فى مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ومذهبها فى الكلام وهو يريد بذلك أن يدلل على أن الشعر الذى لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القرآن الذى تلى بلهجة واحدة هى لغة قريش ولهجتها لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً، جدّ القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة وقد أشار بإيضاح إلى ما يريده من الاختلاف فى القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسيغه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبى وعشيرته من قريش فقرأته كما كانت تتكلم فأمالت حيث لم تكن تميل ومدت حيث لم تكن تمد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنتقل.

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها فهو بهذا يصف الواقع ، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التى كانت واقعة فعلا كانت طبعاً هى السبب الذى دعا إلى الترخيص للنبى صلى الله عليه وسلم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم حيث قال صلى الله عليه وسلم: «أنه قد وسع لى أن أقرئ كل قوم بلغتهم» قال أيضاً : «أتانى جبريل فقال اقرأ القرآن على حرف واحد ... إن أمتى لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لى اقرأ على سبعة أحرف الخ ، وإن لم يصح هذا الرأى فإن نوع القراءات الذى عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشار إليه «الطبرى» بقوله إنه بمعزل عن قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الأمة.

ونحن نرى أن ما ذكره المؤلف فى هذه المسألة هو بحث علمى لا تعارض بينه وبين الدين لا اعتراض لنا عليه .

عن الأمر الثالث

من حيث إن حضرات المبلغين ينسبون للأستاذ المؤلف أنه طعن فى كتابه النبى صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشًا من حيث نسبه قال فى ص ٧٢ من كتابه : «ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبى يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن يكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها» : وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبى صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسىء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر إذ لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

المؤلف أورد هذه العبارة فى كلامه «على الدين وانتحال الشعر» والأسباب التى يعتقد أنها دعت المسلمين إلى انتحال الشعر وأنه كان يقصد بالانتحال فى بعض الأطوار إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبى وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس وقال بعد ذلك : والغرض من هذا الانتحال على ما يُرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شىء ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبى فى رسالته أنه كان منتظراً قبل أن يجىء بدهر طويل ثم وصل إلى ما يتعلق

بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش.

ونحن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وإنما كل ما نلاحظه عليه أنه تكلم فيما يختص بأسرة النبى صلى الله عليه وسلم ونسبه فى قريش بعبارة خالية من كل احترام بل وبشكل تهكمى غير لائق ولا يوجد فى بحثه ما يدعوه لإيراد العبارة على هذا النحو .

عن الأمر الرابع

يقول حضرات المبلغين إن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم ، إذ يقول : «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبى وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل» ، إلى أن قال : «وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها وانصرفت إلى عبادة الأوثان» ... الخ .

وحيث إن كلام المؤلف هنا هو استمرار فى بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو . وقد قرر المؤلف فى التحقيق أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم ولا أن له أولية فى العرب وأن شأن ما ذكره فى هذه المسألة كشأن ما ذكره فى مسألة النسب: رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشئوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلما أنشئوا حول مسألة النسب.

ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب فى هذه المسألة هو ما ذكر، ولكننا نرى أنه كان سيئ التعبير جداً فى بعض عباراته كقوله:

«ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها فقد أخذ المسلمون يردون الإسلام فى خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذى هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور.... ، لأن فى إيراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصاً إذا قرنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له أن ذكره بشأن تشككه فى وجود إبراهيم وما يتعلق به .

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكى رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستورى للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة.

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الإسلام دين الدولة.

فلكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأى فى حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط ألا يتجاوز حدود القانون.

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلى على عقاب كل تعد يقع بإحدى طرق العلانية المنصوص عنها فى المادتين ١٤٨ و ١٥٠ ، على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً - كما أشرنا فى البداية - وهى الجريمة.

وجريمة التعدى على الأديان فى البداية - وهى الجريمة المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون بتوفر أربعة أركان :

التعدى ، ووقوع التعدى بإحدى طرق العلنية المبينة فى المادتين ١٤٨ ، ١٥٠ ، عقوبات ووقوع التعدى على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً ، وأخيراً القصد الجنائى.

عن الركن الأول

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن فى المادة إلا لفظ «تعد» وهذا اللفظ عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع إلى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر فيه عن التعدى بلفظ Outtaga والقانون قد استعمل لفظ Outtaga هذا فى المواد ١٥٥ و ١٥٩ و١٦٠ عقوبات أيضاً ولما ذكر معناها فى النص العربى للمواد المذكورة عبر فى المادة ١٥٥ بقوله «كل من انتهك

حـــرمـــة، وفى المادتين ١٥٩ ، ١٦٠ تضاف: بإهانة . فيتضح من هذا ـ أن مراده بالتعدى فى المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمته أو الحط من قـــدره أو الازدراء بـه لأن الإهانة تشمل كل هذه المعانى بلا شك.

وحيث إنه بالرجوع إلى الوقائع التى ذكرها الدكتور **طه حسين** والتى تكلمنا عنها تفصيلا وتطبيقاً على القانون يتضح أن كـلامـه الذى بحـثناه تحت عنوان «الأمـر الأول» فـيـه تعـد على الدين الإسلامى لأنه انتهك حرمة هذا الدين بأن نسب إلى الإسلام أنه استغل قصة ملفقة هى قصة هجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وبناء إبراهيم وإسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة أسطورة وأنها من تلفيق اليهود وأنها حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام إلى آخر ما ذكرناه تفـصيـلا عند الكلام عن الوقـائع وهو بكلامه هذا يرمى الدين الإسلامى بأنه مضلل فى أمور هى عقائد فى القرآن باعتبار أنها حقائق لامرية فيها كما أن كلامه الذى بحثناه تحت عنوان «الأمر الرابع» قد أورده على صورة تشعر بأنه يريد به إتمام فكرته بشأن ما ذكر ـ أما كلامه بشأن نسب النبى صلى الله عليه وسلم فهو إن لم يكن فيه طعن ظاهر إلا أنه أورده بعبارة تهكمية تشف عن الحط من قدره ـ وأما ما ذكر بشأن القراءات مما تكلمنا عنه فى الأمـر الثـانى فـإنه بحث بريء من الوجهة العلمية والدينية أيضًا ولا شيء فيه يستوجب المؤاخذة لا من الوجـهـة الأدبيـة ولا من الوجـهـة القانونية.

عن الركن الثانى

لا كـلام فى هذا الركن لأن الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلنية إذ إنه ورد فى كتاب «الشعر الجاهلى» الذى طبع ونشر وبيع فى المحلات.

عن الركن الثالث

لا نزاع فى هذا الركن أيضًـا لأن التعدى وقع على الدين الإسلامى الذى تؤدى شعـائره علناً وهو الدين الرسمى للدولة.

عن الركن الرابع

هذا الركن هو الركن الأدبى الذى يجب أن يتوفر فى كل جريمة . فيجب إذن لمحاكمة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائى لديه . بعبارة أوضح يجب أن يثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الإسلامى فإذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب.

أنكر المؤلف فى التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامى وقال إنه ذكر ما ذكر فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لاغير ، غير مقيد بشىء، وقد أشار فى كتابه تفصيلا إلى الطريق الذى رسمه للبحث ولابد هنا من أن نشـيـر إلى مـا قرره المؤلف فى التحقيق من أنه كمسلم لا يرتاب فى وجود إبراهيم وإسماعيل وما يتصل بهمـا مما جـاء فى القرآن ولكنه كـعـالـم مـضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخى لإبراهيم وإسماعيل فهو يجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدنا المؤلف قد شرح نظريته هذه شرحًا مستفيضًا فى مقال نشره بجريدة السياسة الأسبوعية بالعدد١٩ الصادر فى ١٧ يوليـو سنة ١٩٢٦ ص٥ تحت عنوان «العلم والدين» وقد ذكر فيـه بالنص : «فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلا أن يجد فى نفسه شخصيتين متمايزتين إحداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليـه أمس وتـهدم اليـوم مـا بنتـه أمس ، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن وترضى وتغـضب وترغب وترهب فى غـيـر نقـد ولا بحث ولا تحليل وكلتـا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما فما الذى يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مـؤمنة مطمـئنة طامـحـة إلى المثل الأعلى».

ولسنا نعـتـرض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه فى مقاله حيث ذكر بعد ذلك : سنقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين ولست أحاول جوابًا لهـذا السؤال وإنما أحـولك على نفسك.. إلخ . ولاشك فى أن عدم محاولة الإجـابة عن هذا الاعـتـراض إنما هو عجزه عن الجواب ، والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يتوقعه حتى لا يوجه إليه.

الحـقـيـقـة أنه لا يمكن الجمع بين النقـيـضين فى شـخص واحـد فى وقت واحـد بل لابد من أن تتـجلى إحـدى الحالتين للأخرى وقد أشار المؤلف نفسه إلى هذا فى المقال نفسه فى سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

بشأنهما : ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها.

أما توزيع الاختصاص الذى أجراه الدكتور بجعله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذى نفهمه أن العقل هو الأساس فى العلم وفى الدين معاً وإذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك أنه ليس لدينا القدر الكافى من كل منهما - إننا نقرر هذا بناء على ما نعرفه فى أنفسنا ، أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بعسير .

نحن فى موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف ، فسواء لدينا إن صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدينة أو لم تصح فإننا على الفرضين نرى أنه كتب ما كتب عن اعتقاد تام . ولما قرأنا ما كتبه بإمعان وجدناه منساقاً فى كتاباته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه إلى ما كتب وهو وإن كان قد أخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شىء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شىء آخر .

وحيث إنه مع ملاحظة أن أغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه إنما هو تخيلات وافتراضات واستنتاجات لا تستند إلى دليل علمى صحيح فإنه كان يجب عليه أن يكون حريصاً فى جرأته على ما أقدم عليه مما يمس الدين الإسلامى الذى هو دينه ودين الدولة التى هو من رجالها المسئولين عن نوع من العمل فيها وأن يلاحظ مركزه الخاص فى الوسط الذى يعمل فيه - صحيح أنه كتب ما كتب عن اعتقاد بأن بحثه العلمى يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماماً وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة فى كتابه منها قوله : وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سليقونه ساخطين عليه وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورارا ولكنى على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث.

إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقاً جديداً للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقًا ما ليس بحق أو ما لا يزال فى حاجة إلى إثبات أنه حق، إنه قد سلك طريقًا مظلمًا فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط فى سيره حتى لا يضل ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة .

وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.

وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر

« فلذلك »

تحفظ الأوراق إدارياً .. ■

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة فى ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧



للفنان زهران سلامة

ونقاوم هجمة القطف.

فللكتابة مجدها الرهيف الحريص على شسع شرفاته.

وعندما تؤسس مشروعها الثقافي ضمن مؤسسة أدبية تتحصنُ باستقلاليتها، وتحرص على انشغالها عن شراهة الخطاب السياسي ونفوذ الرعاة.

في الحركة الادبية العربية مثلما تكرست المؤسسات والاتحادات الأدبية ذات السطوة والتسلط والتبعية، تتبرعم هنا وهناك مؤسسات ادبية تنفلت من قبضة الآخرين.

تتخلق بصمت في واقع ثقافي صعب، شديد الارتهان لمنجزات اخطبوط استهلاكي، وفي غواية بئر ذهب لا ينضب.

هنا تتعاضد التحديات وتفور الحواجز في وجه من يغاير..

هنا تفتش النظم عن أشكال اخرى لتتم البيعة.

هكذا يتقد التحدي الصعب امام المؤسسة الأدبية، فتحتمي برصيدها الوحيد:

كتابة كشرانق تتخلق في الهمس
لذا يشتد الحصار
عندما يكتشفون لهجة الفراشات
يشتد الحصار
كلما تشبثت هذه الكتابة بسحر الحرية
ذريعتها الوحيدة للجمح. □

(*) شاعر من البحرين.

كمال أبو ديب

قرع الأجراس



■ في دراسة كُتِبَتْ أصلاً باللغة الانكليزية عام ١٩٨٤، ثم نشرت ترجمة عربية لها عام ١٩٨٧، اقترحت أن بين أكثر التطورات التي طرأت على الحياة مأساويةً خلال الستينات والسبعينات ما اسميته «النمو السرطاني للدولة». وقد أظهرتُ في تلك الدراسة النتائج الوخيمة لهذا النمو السرطاني للدولة وامتداد سلطتها لتشمل كل جانب من جوانب الحياة في المجتمع العربي، وأشرت الى خطرها على الابداع الثقافي بشكل خاص. وتضمنت دراستي تلك دعوة صريحة قوية لتحرير الانتاج الثقافي من نير سيطرة الدولة، من أجل إطلاق طاقات الابداع من أسر العقائدية المتزمتة والتوجيه الرسمي وتعبد الحاكم الفرد أو الحزب الحاكم، من أجل توليد الوعي النقدي الضدي، ومنح الابداع فرصة حقيقية للازدهار، وممارسة فاعلية خلاقة تتجاوز الأطر الضيقة الصارمة، التي حصره فيها التلاحم القسري بين الانتاج الثقافي والمذهبيات الشمولية الجامدة، التي سادت وما تزال تسود الحياة العربية.

وكان بين ما أوردته من مظاهر سيطرة الدولة على النتاج الثقافي، انتشار اتحادات الكتاب وتحولها أداة تنفيذية بيد السلطة والسلطان. تمارس الأنظمة الحاكمة عن طريقها هيمنتها المطلقة على الفكر والابداع والنشاط الثقافي بكل وجوهه.

وإذا كانت تلك السمات العلامة المميزة للسنوات التي ذَكَرْتُ فإن شيئاً لم يتغير خلال السنوات التي تفصل بين كتابتي للبحث واللحظة الحاضرة، رغم كل ما حدث في هذه السنوات من كوارث أثبتت بين ما أثبتته، أن عبودية الفكر والابداع للأنظمة الحاكمة تسهم هي بدورها في التمهيد لهذه الكوارث وفي حدوثها. كما تسهم في التمويه والخداع والدجل التي تستخدمها الأنظمة بهلع حقيقي، لتزوير الوعي وتحويل الكارثة الى انتصار، ودرء خطر الانفجارات الشعبية الغاضبة التي يحتمل أن تحدث اذا أنكشفت الحقيقة ناصعة عارية للناس.

لقد أسهمت غالبية اتحادات الكتاب إسهاماً بارزاً في ترسيخ العقائديات السائدة في الاقطار العربية المختلفة. كما أسهمت في ترسيخ حكم الحاكم الفرد، وتنمية المفهوم الالهي للسلطة في المجتمع العربي، حين سخرت الانتاج الثقافي لعملية تبشير وتبرير دائبة دائمة لمحاسن السلطة القائمة، وضرورتها التاريخية ورسالتها الملهمة ودورها القائد الرائد المنزل في صنع التاريخ وخلق المستقبل المشرق للوطن.

ولم تثن الاخفاقات المتكررة للأنظمة الحاكمة، دعاتها في اتحادات الكتاب عن عزيمتهم الصارمة على متابعة لعب الأدوار التي أسندت اليهم بشراسة تفوق أحياناً شراسة الأنظمة نفسها. وفي ذلك كله لعبت دور التابع المبطل، بدلاً من ان تكافح من أجل أن تمارس دوراً طليعياً في الحياة يستند الى الوظيفة الاكتناهية للكتابة، وتعميق الرؤية النقدية والايمان بحرية البحث والتأمل والتفكير والتعبير، ووضع الابداع في موضوع ريادي في علاقته بالسياسة. والاضطلاع بمهمة النقد المستمر للعقائديات السائدة. وكشف تناقضاتها الداخلية.



واستكشاف آفاق جديدة للفاعلية الفردية والاجتماعية من أجل خلق حياة أكثر عدالة وأمناً وحرية وابداعاً.

ولا يمكن أن يقصر الدور الذي لعبته اتحادات الكتاب في خدمة الانظمة والحاكم الفرد على الجوانب الثقافية؛ وسيكون من الخطأ تصور دورها في هذا الاطار فقط. فعلاوة على أن الثقافي لا يمكن أن ينفصل في المنظور الاجتماعي الشامل عن السياسي، فان الاتحادات لعبت دوراً بارزاً على المستويات السياسية والاجتماعية وقدمت للسلطة من وسائل الهيمنة والرسوخ والاستمرارية، سياسياً، كل ما تستطيع الكتابة والانتاج الثقافي أن يقدماه.

وعلى مستوى آخر، أسهمت اتحادات الكتاب في تكوين صورة مزورة للواقع الثقافي العربي، فخلقت انطباعات قوية احياناً بوجود حيوية في الانتاج الثقافي لم يكن لها وجود حقيقي، كما رفعت الى مكانة عالية أشخاصاً لا قيمة حقيقية لانتاجهم، وأعلت من شأن كتابات لا قيمة لها؛ وكثيراً ما حرمت أدباء ومبدعين حقيقيين من تمثيل بلدانهم عالمياً، أو ايصال انتاجهم الى الثقافات الاخرى، لتدفع بدلاً منهم بكتّاب هامشيين لا فضيلة لهم سوى أنهم من الحاشية المكرمة للحاكم أو الحزب أو العائلة المالكة أو من ذوي السلطان بصورة أو أخرى.

لن ينكر أحد أن أصواتاً فردية كانت ترتفع من حين لآخر، من بين الصفوف المتكدسة في اتحادات الكتاب. لتعلن معارضتها لاجراء ما تتخذه السلطة، أو لتمارس همساً نقدياً لسلوك معين تسلكه؛ غير أن ذلك كان نادراً، من جهة، وفردياً خالصاً، من جهة أخرى. ولم تكن اتحادات الكتاب تتّخذ موقفاً مؤيداً لمن يمارس مثل هذا الدور حين يتعرض لنقمة السلطة وعقابها الباتر. ولا تستثنى من هذا كله إلا ندرة من الاتحادات المستقلة التي لم تتشكل في أحضان الانظمة الحاكمة ولم تكن أداة من أدوات طغيانها وهيمنتها السياسية والثقافية.

اشرف ما يمكن ان تفعله الاتحادات: حل نفسها

كذلك لن ينكر أحد أن اتحادات الكتاب لعبت دوراً إيجابياً في مجال النشر، واستطاعت أن تؤمن لاعضائها بعض المكاسب المادية، عن طريق تأمين دفع ثمن لكتاباتهم في الدوريات التي تصدرها الأنظمة، وعائدات مالية لمؤلفاتهم التي تنشرها الدولة أو الاتحادات نفسها احياناً. ثم عن طريق تأسيس جمعيات سكنية، في بعض البلدان، مكنت بعض الاعضاء من الحصول على مساكن ما كانوا ليستطيعوا الحصول عليها بالوسائل التجارية العادية. غير أن المرء لا ينبغي أن يغفل الجانب الآخر لهذه المكاسب، وهو التأثير التخديري لتوفير فتات مادي للكتاب في مجتمعات شهدت انفجاراً استهلاكياً هائلاً وحققت بعض فئاتها، وخصوصاً الضباط والتجار والسماسرة وكبار مسؤولي الدولة، مكاسب، وبنت ثروات تبدو ثروات الف ليلة وليلة بالمقارنة معها فقاعات زائلة لا تغني ولا تسمن.

كذلك لا ينبغي أن تغفل القيمة التكميمية لتوفير بعض المكاسب للكتّاب، ذلك أن ربط مصلحتهم المادية بمصلحة النظام الحاكم، يضع على أفواههم كمّامات مانعة ذاتياً تضاف فاعليتها الى فاعلية القمع الذي تمارسه أجهزة الامن المرعبة، فيصبح صمتهم كلياً مطلقاً إلا حين ينطقون بآيات التمجيد والتأليه.

كانت اتحادات الكتّاب جزءاً من عملية النمو السرطاني للدولة، وآلية من آليات فرض هيمنتها على كل وجه من وجوه النشاط الانساني في الحياة العربية. وأظنني كنت بين أول من أشاروا الى خطر هذا النمو السرطاني، ونبّهوا الى أنه أدّى الى تدمير ما يسميه غرامشي «المجتمع المدني». والى تزييف أوجه تشكيل المجتمع المدني للروابط والمؤسسات التي يعبّر بها عن حضوره الفعال في مواجهة الدولة وأجهزتها المسيطرة.

ولقد آن الأوان للدعوة جهاراً الى وقف النمو السرطاني للدولة وهيمنتها، والى تحرير طاقات المجتمع السياسية والاقتصادية والثقافية من نير سيطرتها المدمرة. وكأحد وجوه هذا التحرير، فقد آن الأوان لتحرير الانتاج الثقافي نفسه، وتفكيك المؤسسات الرسمية التي تضبطه وتسخره لخدمة الأنظمة والعقائديات السائدة. وسيكون أشرف ما يمكن لاتحادات الكتاب أن تفعله هو أن تقوم بحل نفسها تلقائياً، لينصرف أعضاؤها الى ممارسة أدوار طبيعية خارج الأطر الرسمية التي تقولبوا ضمنها كل هذا الزمن. وأنا أدرك أن ما أقوله لن يلقى أذناً مصغية، وقد لا يُرد عليه بسوى الشتيمة والاتهامات، كما هو الشأن عادة في مواقف كهذه في الحياة العربية؛ غير أنه يمثل بالنسبة لي رؤية دقيقة للواقع ووسيلة ضرورية لتحرير الانتاج الثقافي من نير العبودية، ولاطلاق الطاقات الابداعية العربية، وتوفير المناخ الملائم لتنمية الوعي النقدي، للاسهام بجدارة في اكتناه الواقع وامكانيات المستقبل.

إن ثمة حاجة حقيقية لتطوير مؤسسات المجتمع المدني، كما أن ثمة حاجة حقيقية لاتاحة الفرصة أمام الانسان لاكتساب احساس بالانتماء الجمعي والهوية الجماعية. وفي تقديري أن موت هذا الاحساس خلال العقدين الماضيين، وفشل الحركات السياسية في توفيره، كان وما يزال بين أخطر ما تعرض له الانسان ـ وخصوصاً الأجيال الطالعة ـ من مشكلات. وقد يكون انتشار الحركات الدينية مرتبطاً جذرياً بما تخلقه لدى الشباب من شعور بأنهم ضمنها يتمتعون بهذا الاحساس بالانتماء الجمعي والهوية الجماعية.

وفي ضوء ما أقوله فان ثمة حاجة لانشاء الروابط الثقافية والفكرية، غير أن الزمن الراهن والمستقبل يتطلبان في تصوري تأسيس الروابط الحرة التي تقوم على وجود وشائج فكرية أو فنية بين أفراد ينتمون اليها بحرية، ويسعون من خلالها الى التعبير عن رؤية أو رؤى متعددة للواقع والممكن. والى تنمية اتجاهات فكرية وفنية مشتركة، قابلة لأن تشكل مدارس وحركات متمايزة تنشأ نتيجة لروح البحث والتساؤل، وإخضاع كل ما تواجهه لفكر نقدي ناضج. وأود أن أذكر هنا بما كنت قد ذكرت به في مكان آخر، وهو الدور الايجابي المبلور الذي لعبته على جميع المستويات الروابط والجمعيات الكثيرة التي تأسست بحرية بين بدايات ما نميل الى تسميته «عصر النهضة» ـ وإن لم يكن لهذه التسمية كبير مسوغ ـ وبداية الانحسار الفاجع للمشروع التحرري القومي التحديثي في نهاية الستينات. ويبدو لي أن إحياء مثل هذا الدور وتطويره من قبل المبدعين العرب الآن، في منأى كامل عن الانظمة الحاكمة، بل وبالمرصاد لها، قد يكون أمراً بالغ الاهمية في هذه المرحلة من الانهيارات والتراجعات العربية المرعبة. أما الاتحادات الرسمية بكل أشكالها فانها عاجزة عن خلق الاحساس بالانتماء والهوية المشتركة، إضافة الى أنها كانت دائماً وسيلة من وسائل ممارسة السلطة لهيمنتها السياسية، وللسعي لتأبيد نفسها وإخضاع المجتمع إخضاعاً كاملاً لسيطرتها ومشيئتها المطلقتين. ولكل هذه الأسباب، ولكثير غيرها، فقد آن الأوان لأن نقرع أجراس نعيها ونقرأ على أرواحها ما تيسر من سور الاستغفار والرحمة. □

(*) ناقد وشاعر من سورية مقيم في أميركا.

قصائد قصيرة جداً

شعر
سعيد
الغانمي

(١)

بحثتُ عن عينيكِ رُبْع قرنْ
فتشتُ في الجبالِ، والصحاري
فتشتُ في أجنحة النحل ..
وفي براعم الأزهار
وفجأة .. بعد دوارِ ربع قرنْ
اكتشفتُ يا حبيبتي ..
أنّ الذي بحثتُ عنه ..
في قراري ...

(٢)

وعندما أكتبُ يا قصيدتي
إسملكِ في كرّاسة القصائد
تنمو على أوراقها المعابد
والكلماتُ تستحيلُ ..
سمكاً ملوّناً ،
وبـاسمكِ الصغير يا حبيبتي

قصة السريالية في الوطن العربي

الرواد

رمسيس يونان وفؤاد كامل والتلمساني

بقلم : سمير غريب

- رائد سيريالي يتحول إلى السينما لأنها أكثر تأثيراً على الجماهير
- في لوحات السيرياليين : إنسان له ست عيون
- رسام سيريالي : أريد أن أعبّر عن مشاعر الكرسي عندما نجلس عليه

رمسيس يونان

بدأت المرحلة السريالية عند رمسيس يونان وهو طالب في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة .وتعمقت بتعرفه على جورج حنين في جماعة « المحاولين » . استمرت تلك المرحلة حتى عام ١٩٤٧ . تلتها فترة صامتة استغرقت حوالي ١٠ سنوات ، وهي الفترة التي هاجر فيها الى فرنسا ، رغم اشتراكه في بعض المعارض خارج مصر .

بعد عودته الى مصر بدأ مرحلة أخرى تحول فيها الى التجريد ، دشنها بمعرض جماعي تحت عنوان « نحو المجهول » أقيم عام ١٩٥٨ ، وكرسها بعد ذلك في كتالوج جماعي ايضاً بعنوان « المجهول لا يزال » ، وزع في العام التالي .

كان من الممكن خلال مرحلة رمسيس يونان السريالية التنبؤ بانتهائه في التجريد . فمن خصائص لوحات تلك المرحلة وجود عدةصلات بينها وبين النحت ، ملخصها اهتمامه بالكتلة والفراغ داخل تكوين اللوحة ، وتفصيلها باختصار هو :

الاحساس الحي بالجسد البشري ، مع كل التحريفات في هذا الجسد ، الذي يتلوى ألماً أو رغبة ، والذي يموت أو يعلق من اطرافه ، أويأخذ تكوين الحجر في الجسد مركز تعبير اللوحة .

اهتمام الفنان بالفراغ في اللوحة . الفراغ الذي يبرز الكائنات ، ويبرز على الأخص صمتها . مثلما يبرز الفراغ في لوحات عدد من الفنانين السرياليين ، أبرزهم جورجيودي كيركو ، حتى يمكن أن نطلق على الفراغ « فراغ سريالي » .

اهتمام رمسيس يونان بالتحليل الصارم ، وربما يعود ذلك الى ثقافته وعقله الناقد ، تبدو شخصياته نفسها كما لو كانت خاضعة لفلسفة معينة . أحياناً تغلف وجوهه الرخامية ملامح من صمم فظ . لكن هذه الوجوه الرخامية اختفت في بداية مرحلته الجديدة التجريدية ، وكان من الطبيعي — والأمر كذلك — أن يحل محلها الرخام نفسه ، أوشيء شبيه . فقد اشتغل في تلك المرحلة الأخيرة على شكل الحصى ، أو « الظلط » .

لقد تأثر رمسيس يونان بالنحات الإنجليزي الكبير هنري مور ، وكتب عنه عدة مقالات . يستند بدرالدين ابو غازي الى ترجمة رمسيس لفقرات يؤكد فيها هنري مور أهمية عناصر التصميم المجردة وامتزاجها مع العناصر الانسانية والنفسية ، ليقرر أبو غازي : « هذا يفسر اتجاه رمسيس في مرحلته السريالية الى احترام التصميم والبناء وتعبيره عن حقيقة خاصة ، عن رؤيا معتزلة داخل اعماقه ، وهو يفسر ايضاً عزوفه عن اوتوماتية التعبير عند طائفة من السرياليين . فهو لم يعالج الرسوم التلقائية إلا لماماً . وكذلك لم يقنع بهذه الخزعبلات السريالية التي تعمد الى الاثارة عن طريق تجميع أشياء غريبة متناقضة في مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها ، ضمن هذه الناحية هو اقرب الى الفنان السريالى ماكس ارنست . ابداعه ليس مجرد التفنن أو الابتكار وانما هو ثمرة رؤى تراوده يضاف اليها فكر يغوص في بواطن الأشياء » .

إن « اهتمام رمسيس يونان بعناصر التصميم المجرد وامتزاجها مع العناصر النفسية والانسانية » هي نفس الملاحظة

التي عبر عنها كامل التلمساني قبل أبي غازي بنحو عشرين سنة عندما علق على لوحات رمسيس يونان التي اشترك بها في المعرض الجماعي الأول « للفن المستقل » قائلاً : « انها فن ثقافي من الطراز الأول ، تقوم فيه القوى العقلية المفكرة بنصيب كبير ، كما تشترك فيه الرغبات المتنوعة لنزعات العقل الباطن المتجردة » .

هناك أمثلة عديدة على تلك الخصائص النحتية والتجريدية في لوحات رمسيس يونان السريالية . منها لوحة من عام ١٩٤٤ تبدو فيها أنثى متكئة تذكرنا بأنثى هنري مور تنثني الساقان والذراعان في انسجام . ولوحة « دون كيشوت » المشهورة التي عرضها لأول مرة في المعرض الجماعي الثاني « الفن المستقل » . للأسف لا نعرف مصير هذه اللوحات ، حيث يتجلى فيها « عمق الفراغ » في أعمال رمسيس يونان .

في هذه اللوحة يترجم الفنان بأسلوب مهجور في فن الحفر « الجرافير » المرارة الطويلة في حكاية هذا النبيل الأندلسي « دون كيشوت » . نلاحظ فيها احساساً رائعاً لمنحنيات ، وسخرية لاذعة ، وتصورات لا تنقصها القوة . كما نلمس رغبة الأشكال للتوثب والإنطلاق ، لكنها عاجزة عن اتمام الدورة . تبدو القلعة البعيدة في اللوحة « كالشبح » أمام حصان دون كيشوت الهزيل . بينما الطريق الطويل يبدو مسدوداً . يبرز من بين ثناياه وجه سانكو بانزا البائس العليل ، وكأنه وجه مفكر إغريقي هرم . في حين تمتلئ المساحة كلها بصخور جافة ناتئة » .

وقد اشترك رمسيس في نفس المعرض الثاني بلوحات « الحجاب المدلى » ، « لعبة الداخل » ، و « الطفلان » وهي دراسة يقظة ومؤثرة مرسومة بلون ذهبي لامع بشكل عام . يجيد فيها رمسيس يونان الاستخدام الدرامي للضوء والظل ، ويبدو لديه احساس « بالمؤثرات الخفية » في التكوين .

إذن ، فرمسيس يونان متميز وسط السرياليين . يعود هذا التميز الى امتزاج موهبته بثقافته ، ومعرفته الوثيقة بتاريخ وعلامات الفن التشكيلي على مر العصور ،



مجموعة من الفنانين السرياليين الشبان في آخر معرض جماعي لهم . وفي الصورة من اليمين : حامد ندا وفؤاد كامل وانجي أفلاطون وتحية حليم ووحيد النقاش



فؤاد كامل

وبخاصة في الفن الحديث . هذه المعرفة التي تظهر في رمسيس يونان الناقد الفني . لقد أطلعه (حمزة كار) استاذه في الفنون الجميلة على عالم سيزان وانطلقت تطلعاته الشخصية بين كتابات اوزنفان وأعمال هنري مور . وهو في هذه الفترة يلتهم كتابات اندريه بريتون الذي أسلمت السريالية اليه زعامتها .ويغوص في نظريات فرويد ، ويقرأ اراجون وايلوار ، وكل الكتاب والمفكرين الثوار . فتستقر النزعة في نفسه على أسس فكرية ونظرية » .

إلا أنه يتفق مع السرياليين في سيادة الاتجاه الى التعبير المأساوي ، حتى عندما ركز اهتمامه على « جحيم رامبو » ووجود كامي » وما كان غريباً أن يترجم لهما حين أخرج لوحاته (الطبيعة تنادي الفراغ) و(القيلولة) وغيرهما .

مصور بمعنى الكلمة

ورغم سيادة الاتجاه المأساوي من حيث التعبير ، وحرص رمسيس يونان على البناء والتصميم العام وعنايته التى قد تصدم المشاهد بأصغر التفاصيل ، « والاستكشاف البطيء الحذر لحبكة الألوان حتى ولو كانت سبيكة من البياض والسواد » ، من حيث التشكيل ، رغم كل هذا يظل التعبير النهائي والعام لديه تشكيلياً وليس أدبياً .

إن رمسيس يونان مصور بكل معنى الكلمة . « يرسم أعصاباً متوترة الى درجة التقطع ، الى درجة استدعاء القطع . رسمه لا يعرف الراحة . ولا التوقف ، ولا التراخي » . يحرص رمسيس يونان على « تطوير المتطلبات التشكيلية للفن ضمن ميتافيزيقية قهرية بالنسبة له . لا تحول هذه المتطلبات الا صدفة العمل ، وليس جوهره أو حقيقته طالما يسارع الفنان بالاستجابة لشروط التوازن والكتلة » .

ونجد في أعماله الأكثر شجاعة تحكماً جمالياً يأتي من دراساته السابقة . وتحقق حساسيته التشكيلية نوعاً من التوازن الصحي . يساعد تلوينه الساخن والدقيق على ابراز العنف الموجود في بعض لوحاته ، بينما تمتلك لوحات أخرى جمالاً يستدعي الجمال المؤثر الذي يعطيه الرسامون الصينيون القدماء الى وحوشهم .

وللأسف ، استغرق كثير ممن كتبوا عن

المرحلة السريالية عند رمسيس يونان في الوصف الخارجي للوحاته ، مما جعلهم ينزلقون الى التركيز بسطحية على الرمز الأدبي ، أو كما قالوا : التعبير عن الجوع أو الحرمان أو المعاناة منهما . هناك مئات من المصورين عبروا عن تلك الأزمات الخالدة ، لكننا نظلم رمسيس يونان حينما لا نرى في لوحاته السريالية إلا مجرد التعبير عن أزمة أو جوع . إن الرمز عارض ، أما التكوين والأسلوب فباقيان بقاء الفن . وهما اللذان يكتسبان قيمة فنية ، بينما يختزن الرمز كقشرة خارجية لهما .

أذكر هنا مثلين من الناقدين صبحي الشاروني ومحمد شفيق . يقول صبحي الشاروني رغم أنه من أفضل من كتبوا في مصر عن السريالية من الكتاب المعاصرين — « في تلك الفترة كانت لوحات رمسيس يونان ورسومه من خلال ألوان بنية داكنة أشكالاً غريبة تصدم المتفرج . وتدور حول الجوع والحرمان . فمثلاً نجده في احدى لوحاته يرسم طبقاً عليه صدر امرأة . وفي أخرى شجرة تثمر عيوناً وصدوراً . وفي لوحة (العشق المفترس) التي رسمها عام ١٩٤٠ يتجلى اهتمامه بالتعبير عن أعماق العقل الباطن والصراع الذي يعتمل هناك حول الجنس » .

نفس التعبير يكتبه محمد شفيق بأسلوب أكثر مجازاً : « في هذه المرحلة ، نشاهد مظاهر فن تصويري مشحون بدراما فاجعة يختلط فيه الحلم بالواقع ، ويقوده خيال محموم تتصارع فيه شتى الرؤى . تبرز فيه وجوه غرقى تندلع فيها انسانية مرعبة ، تنادي في يأس من ينقذها . وأياد تلتف حول الأجساد تعتصر رحيقها ، كالأفاعي المفترسة . ونساء في أجسادهن قسوة وتشنج حيواني . وأشجاراً تنبت في صحراء قاحلة ذات صدور . وقبضات معروقة تمتصها الرمال ، النسوة عجائز يلبسن (اليشمك) ، في اختناق الموت الأخير . وكانت أبرز أعمال هذه المرحلة لوحتي (على سطح الرمال) ١٩٣٩ و(العشق المفترس) ١٩٤٠ » .

وعندما يتناول نفس الكاتب لوحة أخرى من لوحات رمسيس يونان السريالية يصفها أيضاً بلغته الأدبية قائلا : « في عام ١٩٤٥ رسم يونان امرأة غريبة مغلولة الجسد ، مستلقية في بؤس وفي ألم ، أمام سد هائل من السواد ومن القتامة التي ربما تكون قتامة سماء أو قتامة بحر . تحيط بها الظلال الكثيفة من كل جانب . وهي تذكرنا بشخوص بيكاسو البائسة التي راح يصورها على امتداد مرحلته الزرقاء » .

أنا لا أنتقص هنا من مستوى كتابة الكاتبين ، كما لا أعني أن الفقرات السابقة التي كتباها تنقص من مستوى إبداع رمسيس يونان . لكنني أعني أنهما لم ينقدا رمسيس يونان ، بل عبرا عن لوحاته السريالية بوصفها من وجهات نظرهما . وهذه ليست مشكلتهما فقط ، بل هي مشكلة تتعلق بنقد الفن التشكيلي بعامة وفي مصر بخاصة . وتزداد حدة المشكلة عندما يتعرض الكاتب لفن سريالي أو تجريدي مما ينتج ظلما للفنان المصور حتى ولو بوصف بديع لابداعه . على كل حال ، ليس هنا مجال الخوض بالتفاصيل في مشكلة محض نقدية ، لكننا سوف نواجهها في الكتابات التي تناولت أعمال سرياليين آخرين .

من السريالية الى التجريد

يشير معرض رمسيس يونان الذي أقامه في باريس عام ١٩٤٨ الى بداية مرحلة الانتقال من السريالية الى التجريد . يزيد في أهمية هذا المعرض كتالوجه الذي احتوى خطابات متبادلة بين الفنان وجورج حنين ، والتي تشكل « وثيقة ذات أهمية خاصة عن مولد العمل الفني في نفس فنان ذي معرفة حميمة بأبحاث شعراء الطليعة . يتجلى من هذه الوثيقة التوجس من كل ما هو حيلة » . كما تتيح المقارنة بين الفنان والكاتب : « فهذا التوجس أوضح عند الكاتب — جورج حنين — منه عند الفنان رمسيس يونان . يقول جورج حنين أن ما لا اسم له هو وحده الذي يوجد حقاً .. لكن يبدو أنه مشغول بالقلق أكثر من إنشغاله بالخلق الفني . » ونجد ترجمة كاملة لهذه الخطابات في الفصل الخاص بالوثائق من هذا الكتاب .

تجنب رمسيس يونان في هذا المعرض : « كل ما هو تلقائي . يحرص على انقاذ الأشكال التي تتولد بين يديه بالحب الذي يحمله لها . اذا نظرنا في أعماله بدت لنا لأول وهلة سبيكة عجيبة من الحبر الشيني واللون الأبيض ، بحث فيها بمقشطه بعد ذلك حتى يعثر على أشكال قد يصفها البعض بالتجريد ، والبعض الآخر بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرط ما تفصحه لغزيتها من مجالات التصوير . على أنه يبدو أن الفنان يسعى أكثر فأكثر الى التخلص من كل تهويل ومن كل ما يربطه بفكر ينطوي على قليل أو كثير من الرومانتيكية ، وأعماله التي تتميز بصلابتها تبشر بتصوير عار عرى النجوم ، حتى لينسينا طريقة صنعها » .

هناك اختلاف حول نقطة انتقال رمسيس يونان الى التجريد . فبينما يجمع شوقي عبدالحكيم وفؤاد كامل على أنها في عام ١٩٤٧ إلا أن الأول يرجعها الى المعرض العالمي للسريالية في باريس ، ويرجعها الثاني الى معرض « الأعمال الأوتوماتية » في القاهرة الذي أقيم في مدرسة الليسيه فرانسيه . أي عندما كان رمسيس يونان ما زال داخل اطار السريالية .

لماذا انتقل رمسيس يونان من السريالية الى التجريد ؟

يجيب شوقي عبدالحكيم : « كان مفهوم رمسيس يونان للخيال أكثر انطلاقاً وتحرراً من مفهوم السرياليين ، ذلك المفهوم الذي يقول عنه رمسيس يونان أنه كان محدوداً ومسوراً . ولا يتعدى المفهوم الفرويدي . وهو مفهوم يقود الفنان الى القوقعة داخل الموضوع . والموضوع لا يتعدى تناول المشكلات والقضايا التي تصطرع داخل المجتمعات الحديثة دون التعمق والتوغل في الجذور والمقومات الأولى المجردة

للأشياء » . وأنا أذكر هنا اجابة شوقي عبدالحكيم مع التحفظ على التعبير الذي ينسبه الى رمسيس يونان بأن مفهوم السرياليين كان « محدوداً ومسوراً ولا يتعدى المفهوم الفرويدي » . فانا لم أعثر على هذا التعبير على لسان رمسيس يونان في أي مكان آخر ، كما أن شوقي عبدالحكيم نفسه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه هذا التعبير .

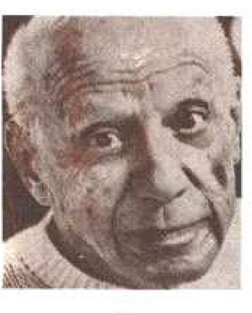
بينما يجيب داود عزيز على نفس السؤال برأي غريب : فهو يرى أن رمسيس لم يبرز في التجريد شأن البارزين من أقطاب هذه المدرسة ، وأن انتقاله من السريالية الى التجريد « بمثابة عملية هروبية ومحاولة لمسايرة فكرة الانتشار التي لمسها الفنان في اوربا ولم يدرك حقيقة أن هذه المدرسة نفسها أي التجريد في طريقها الى الأفول في اوربا ذاتها » . بالطبع لم تأفل التجريدية كما قال داود عزيز ولن تأفل ، وهو نفس الشيء الذي قيل عن السريالية من أنها ماتت بينما يغيب عن أذهان البعض أن هناك اتجاهات في الفن لا تموت لانها مستمدة من الحياة نفسها ولا تخرج عنها . وأخشى أن يكون داود عزيز قد انطلق في رأيه هذا من منطلق سياسي فقط . وعلى أية حال لم يعرف عنه ولا عن شوقي عبدالحكيم ، أنه ناقد تشكيلي .

في كتالوج « المجهول لا يزال » الذي وزع في معرض حامد ندا عام ١٩٥٩ يوضح رمسيس يونان بنفسه السبب الأساسي لانتقاله من السريالية الى التجريدية ، والذي يكمن كما اسماه في « طلاسم الكون » التي يقف الفنان حائراً أمامها . وهو لا يجري كما جرى شوقي عبدالحكيم أو داود عزيز وراء الإقلال من شأن السريالية أو تحقيرها ، بل يعترف بفضلها كمرحلة هامة في حياته الفنية والفكرية : « الى هذه الحركة السريالية يرجع الفضل كذلك في أول محاولة جدية لخلق اسطورة جديدة يلتقي فيها الواقع بالخرافة والظاهر بالباطن والحكمة بالجنون والاوج بالحضيض ، والحياة بالموت ، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس الولهى المتعطشة التي تناهبتها في هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق . غير أن هذه الأحلام والأشواق بالرغم مما أشعلته من مواقد لا تنطفئ ، لم تستطع أن تصمد مع تلك الوساوس التي أصبحت بمثابة عصب الوعي الحديث وقوته اليومي . وهكذا عاد الإنسان وجهاً لوجه أمام طلاسم الكون ، لكأنه عاد إلى حيث كان في فجر الخليقة ، وقبل أن يبتدع الأساطير التي تضفي على الأشياء مغزى ومدلولا . وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها . ولا أن يقنع بالحياة في اطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة . أو المجازات المستعارة . لذلك نراه يعمد الآن الى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية » .

الواضح من هذا التفسير أن تحول رمسيس يونان من السريالية الى التجريدية مبعثه فكري في الأساس « عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية الخفية » . لأن حيوية التجريد تعتمد على التحليل والتركيب وليس على حياة الواقع أو الأسطورة . فهل عثر رمسيس على مادة الوجود الأولية في مرحلته التجريدية والأخيرة ؟ ذلك سؤال أرجو أن أجيب أو يجيب كاتب آخر عنه في بحث آخر .



بدر الدين أبو غازى



بيكاسو

فؤاد كامل

ولد فؤاد كامل في بني سويف في ٢٨ ابريل ١٩١٩ . وهو واحد من الذين أثر فيهم يوسف العفيفي عندما كانوا تلامذة في المدرسة السعيدية الثانوية ، وكان العفيفي يدرسهم الرسم وفتح عيونهم على الفنون البدائية . واصل فؤاد كامل طريقه الأكاديمي فحصل على دبلومي المدرسة العليا للفنون الجميلة والمعهد العالي للتربية الفنية . عمل مدرساً للرسم مثل رمسيس يونان في بعض المدارس ، واختير مثل رمسيس ايضاً للتفرغ عام ١٩٦٠ . اشترك في جماعة « الشرقيين الجدد » عام ١٩٣٧ حيث تعرف على كامل التلمساني الذي كان من أكبر المتحمسين لها . كما اشترك في جماعة « جانح الرمال » عام ١٩٤٧ والتي أقامت معرضاً للأعمال الأوتوماتية في نفس العام . كان من أهم المعارض التي شارك فيها عدا معارض الفن المستقل ، معرض « نحو المجهول » . الذي أقيم بقاعة « كولتورا » في القاهرة عام ١٩٥٨ ، ومعرض السريالية الدولي في باريس عام ١٩٤٧ . حصل على الجائزة الأولى في التصوير في معرض « الفنانين العرب » الذي أقامته جامعة « برديو » في الولايات المتحدة عام ١٩٤٨ ، مثلما حصل على الجائزة الأولى في التصوير في بينالي الأسكندرية عام ١٩٦٨ .

كان فؤاد كامل من اصغر اعضاء جماعة الفن والحرية . عندما اشترك في المعرض الأول للفن والحرية عام ١٩٤٠ ، لم يتجاوز عمره واحداً وعشرين عاماً . تميز في تلك الفترة برسم البورترية ، ومن أهم تلك الرسوم البورترية صديقه « كونتروفيتش » . وتتضح في تلك الرسوم قدرته الأكاديمية في دراسة تشريح الجسد الانساني والتي يستفيد منها في تصويره السريالي . كان تصويره في تلك الفترة يميل الى الزخرفة ،

مع اجادة مزجه للألوان . يرى الناقد ديمتري دياكوميدس أن فؤاد كامل كان في مرحلته السريالية متأثراً ببيكاسو . كما يرى أنه يكشف في تكويناته غير التشخيصية عن حساسيته ، وحاسته الجيدة تجاه الألوان وخياله الخصب وأسلوبه المتين .

رومانتيكية خصبة

في رسوم تلك المرحلة محاولة مستمرة لخلق علاقة روحية بين الفكر الانساني والمواد الجامدة .يحكي جون باستيا أن ناقدا كبيراً طلب من فؤاد كامل تفسيراً « لخربشاته المزدحمة بالألوان » فرد عليه فؤاد بأنه يريد التعبير عن مشاعر الكرسي عندما نجلس عليه . ويعلق باستيا قائلا : « نحن واثقون بأنه لو استطاع الكرسي فسوف يحتج على تفسير السيد فؤاد كامل » . يصف فؤاد كامل نفسه في كتالوج المعرض الثاني للفن المستقل : « شاعر عندما لا يكون لديه ما يشتري به ألوانه . صامت دائماً . للمرأة كلحن موسيقي أثر فعال في خلق اجواء صوري . يوم صاحت أعماقي (يا أختي الشجرة ويا أخي الحجر) غمرني في الوقت نفسه قانون الوجود الواحد في كل شيء ، وشعرت بالتناسق العجيب الذي يربط ويخضع كل كائن في نظام دقيق معجز . بت لا أقلق اذا ما نظرت مثلا لتعاريج ظهر جاموسة كأنها استمرار متنقل لجزء من جبل ضخم أو عندما لا أفرق كثيراً بين معرفة حصان وشعر امرأة ، أو بين مقعد وجسم بشري . إن بين الموت والحياة الدائمة معركة هائلة تنتج أكبر تشويه رهيب أواجهه في صوري . إن في أغوار كل شيء روحاً تدب فيه حتى الجماد » .

وهذا كلام رومانتيكي خصب . نجده ايضاً في لوحاته السريالية ، والسريالية نفسها ذات جذور رومانتيكية في الأساس .

أوضح سمات هذه الرومانتيكية عند فؤاد كامل تلك المسحة من القلق في وجوه شخصياته . كثيراً ما تبدو هذه الشخصيات ذات الحواس المرهفة في حالة من الثورة والقسوة . يمزج فؤاد كامل هذه الشخصيات أيضاً ، والتي التزم فيها بالتشريح العضوي مثلما فعل سلفادور دالي بالخيال السريالي . وقد لاحظ ذلك الناقد غالي شكري : « بدأ فؤاد كامل سرياليا على استحياء من الرومانتيكية الكامنة في الأعماق » و « عبرت لوحات فؤاد كامل (خلال الأعوام ١٩٣٩ ، ١٩٤١ ، ١٩٤٤) عن نفسها بالتطلع الى المستقبل ، بمزجه الحس الرومانتيكي الأصيل باللمسة السريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية .فرؤوس الخيل ذات الدلالات الفرويدية (١٩٣٩) ورؤوس البشر ذات الأعين الجاحظة الى المجهول (١٩٤١) والعاصفة الهوجاء التي تخرج السنتها الملتهبة لتغيظ الحلم النائم بكابوس الرعب (١٩٤٤) .. هذه كلها تستلهم خطوطاً ناعمة استسلمت كثيراً لبريق المنظور الواقعي وإن اكتسى بشطحات الخيال الرومانسي . فعلنا نجد في هذه المرحلة أصابع الأيدي وشعر الرؤوس وعيون الوجه وقد التزمت بالرغم من الحلم السريالي قواعد اللعبة التقليدية في تصور التشريح العضوي لأجزاء الجسم البشري » .

ويلاحظ غالي شكري أن فؤاد كامل في بداية الخمسينات تخلص من النزعة الرومانتيكية معْ استمراره في الخيال السريالي ، فيما حطم المقاييس التشريحية « لا يفاجئنا فؤاد كامل طيلة السنوات (١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٧) ، بتحوله عن الحلم الرومانسي ، وانما هو يوجه أعمق جهوده الى الخيال السريالي النقي من أوشاب الرومانتيكية والغنائية ، والملوث بطين الفزع من المجهول . لقد أوشكت الشباك أن تصيد شيئاً ، وكالرعب الذي استولى على العجوز في قصة همنجواي والقرش يأكل سمكته الكبيرة ، استولى الرعب على فؤاد كامل من قبل أن تصيد الشباك . بل لعله خاف أن يكون هناك صيد على الاطلاق . هكذا تتحطم كافة المقاييس التشريحية دون وجل في لوحات هذه الفترة ، وتختفي رؤوس الخيل لتبرز رؤوس البشر . فالانسان الحضارة وليس الانسان العضوي هو محور التراجيديا التي اكتشف الفنان بعضاً من أهوالها ..) .

بينما بكر رمسيس يونان بالتحول الى التجريدية في نهاية الأربعينيات من هذا القرن ، يتمهل فؤاد كامل حتى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ليتحول اليها . يؤرخ غالي شكري بلوحة لفؤاد كامل من عام ١٩٥٨ بأنها أوحت بهذا التطور الجديد « حين تخلص الفنان من أصول العالم السريالي وترك الحيز التشكيلي نهباً للمساحات والخطوط بما يومئ أن (تكويناً) جديداً يلوح في الأفق » .

كامل التلمساني

شخصية كامل التلمساني من أكثر شخصيات جماعة الفن والحرية تميزاً . كان نموذجا متفردا ، عاش حياته الفنية والشخصية بالعرض . ولد في اسرة فقيرة ، اعتمد على نفسه في تكوين نفسه . في الثقافة ، يملك ذهنا محورياً . ينطلق من نفس المبادئ في رؤية الفروع : أدب ، سينما ، مسرح ، فن تشكيلي .. وغيرها . كتب عدة مقالات في الفن التشكيلي نسيج خاص ، لم يكتب مثلها في مصر حتى الآن ، واعني تلك السلسلة التي نشرها في جريدة « دون كيشوت » بعنوان « الفن في مصر » بالفرنسية . له صور أدبية نشرها في مجلات نرجو أن تجمع يوماً ما في كتاب ، منها ما نشر في مجلة « المجلة الجديدة » تحت عنوان : « من الحياة والفن » . اخرج للسينما العربية واحداً من أهم الأفلام في تاريخها : «السوق السوداء » . كان مناضلا سياسياً مع كل هذا ، بالقلم والفعل . وله عشرات المقالات السياسية ، وقعها باسمه الصريح أو باسم مستعار وبعضها بدون توقيع . هذا بالاضافة الى دوره كفنان تشكيلي في جماعة الفن والحرية ، رغم أنه الوحيد فيها الذي توقف عن الرسم مبكراً عام ١٩٤٥ وتحول الى السينما . لكنه في تلك الفترة القصيرة أثر على عدد من الفنانين

التشكيليين الشبان ، مثل انجي افلاطون التي شجعها على الاشتراك في معارض الجماعة .

كانت السريالية نقطة انطلاق في حياة كامل التلمساني استمرت زهاء عشر سنوات فقط وحتى منتصف الأربعينيات . ورغم ذلك كان في تلك الفترة مع رمسيس يونان الناطقين باسم الحركة السريالية في مصر باللغة العربية بينما كان جورج حنين محركها والناطق باسمها بلغات اجنبية . وفي هذا نذكر دفاعه المثقف عن الحركة في بدايتها ضد الهجمات التي انهالت عليها ، ونجد بعضاً منه في الفصل الخاص بالوثائق .

كان كامل التلمساني شخصية قلقة وطموحة . وربما لهذا السبب ترك « النضال السريالي » عندما شعر أن هذا الطريق يختنق في مصر . كان حلمه أن تصل أفكاره لأكبر عدد ممكن من الناس ، لهذا مارس وسائل عدة ، ثم انتقل الى « وسيلة اعلام جماهيرية » ، أو سحر القرن العشرين : السينما . هذا السحر الذي يوضح تأثيره عليه في مقدمة كتابه : « عزيزي شارلي » الذي كتبه عن عبقري السينما « السير » شارلي شابلن .

يلقى حسن التلمساني شقيق كامل والذي شارك ايضاً في بعض معارض الفن المستقل الضوء على حياة كامل الشخصية والفنية والسياسية : « ولد كامل في قرية (نوى) مركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية . ظل فيها حتى أنهى دراسته الابتدائية ، ثم انتقلت الأسرة الى القاهرة عام ١٩٢٥ ، وتنقلت بين أحياء حلوان والصليبة والجيزة . دخل كامل المدرسة السعيدية الثانوية ، وحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ تقريباً . بدأ الرسم بالمدرسة متأثراً بالاستاذ يوسف العفيفي مدرس الرسم بالمدرسة . كان كامل يتردد على قريته ويرسم المناظر الطبيعية . ثم دخل كلية الطب البيطري ، وظل بها خمس سنوات رسب خلالها أكثر من مرة ولم يتمكن بسبب اهتمامه بالرسم من الحصول على البكالوريوس فترك الكلية عام ١٩٤١ .

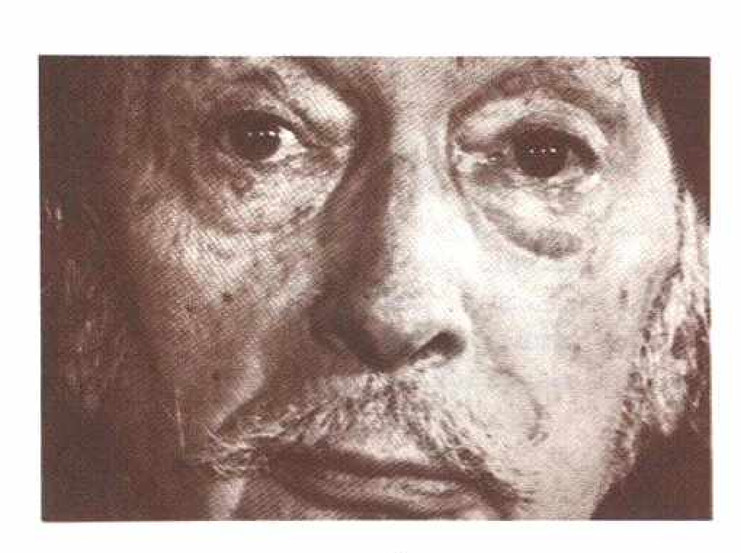
كان كامل يعمل أحياناً أثناء دراسته ويساعد أسرته عن طريق بيع صوره والكتابة في الصحف والمجلات ، مثل « مجلتي » التي كان يرأس تحريرها أحمد الصاوي محمد . وليس أدل على حبه للفن من أنه فضل الذهاب الى افتتاح معرضه الخاص في قاعة جولدنبرج بميدان مصطفى كامل بالقاهرة في نفس الوقت الذي كان يجب عليه فيه أن يذهب لأداء امتحان نهاية العام في الطب البيطري » .

أكثر الأفلام واقعية

يقول حسن التلمساني أن شقيقه كامل كان متأثراً بجورج رووه ، وأنه كان فناناً واقعياً ثورياً لذلك تحول الى السينما وأخرج أكثر الأفلام المصرية واقعية وهو فيلم السوق السوداء عام ١٩٤٦ ، الذي وضع فيه كل فكره وفنه ، لكنه لم ينجح جماهيرياً وحاربه أصحاب السوق السوداء الحقيقيون . يؤيد هذا الرأي حول تحول كامل الى السينما مقالة كتبها عن « السينما فن القرن العشرين » قال فيها أن الرسم لا يصل الى الجماهير وأن البرجوازية فقط هي التي تشاهد الأعمال التشكيلية . وأن السينما هي أفضل وسيلة للوصول الى الجماهير .

عمل كامل قبل اخراجه فيلم السوق السوداء كمساعد مخرج في ستديو مصر من ١٩٤٤ حتى ١٩٤٦ . وبعد فيلم السوق السوداء أخرج أربعة افلام روائية تجارية — أملا في الوصول الى الجماهير — لكنها لم تنجح ايضا . هي : « أنا وحبيبي » ، « كيد النساء » ، « البوسطجي » ، « الناس اللي تحت » . كما كتب عن السينما « سفير امريكا بالألوان الطبيعية » بالاضافة الى كتابه سالف الذكر « عزيزي شارلي » . وله رواية مات قبل أن يتمها اسمها : « أم محمد » عن نفسه وأسرته ، أرجو أن تنشر كذلك .

سافر كامل التلمساني الى بيروت عام ١٩٦٠ نتيجة مشاكل خاصة وأسرية . وكان قد تزوج أربع مرات في حياته ولم ينجب خلالها . وظل في بيروت حتى توفي في أول مارس من عام ١٩٧٢ . عمل خلال تلك الفترة في الكتابة للسينما والمسرح والراديو . ومن أشهر أعماله الإذاعية « المقامات اللندنية » التي أذيعت من القسم العربي



سلفادور دالي

بهيئة الإذاعة البريطانية ، وتخيل فيها عودة الحريري الى الحياة واقامته في لندن .

عن نشاط كامل السياسي يقول شقيقه حسن : « كان كامل ثوريا بشكل عام . لم ينضم الى جماعة الخبز والحرية بينما شارك في تأسيس جماعة الفن والحرية :

عبر رمسيس يونان عن كامل التلمساني الفنان التشكيلي عام ١٩٤٢ قائلا :

« قد يكون التلمساني ممثلا ، لكنه ممثل انغمر في دوره وتشعبت به دماؤه وشحنت به أعصابه وتمغطس به قلبه وذهنه ... »

« وقد نرى في صورة التلمساني زرقة السماء وخضرة الحقول وحمرة الورود ، لكن للسماء وللحقول وللورود وللحمرة وللخضرة وللزرقة في صوره معاني غير تلك المعاني التي يراها الخارجون للنزهة مع عيالهم أيام الجمع أو أيام الآحاد ... »

« هذه الوجوه الكليلة المكدودة ، وهذه الاجسام الممتلئة لوعة المحاطة بهالة من السواد ، وهذه العيون التي مازالت تلمع بشرر التمرد مع شدة الإعياء وهذه الشعور الشريدة بين عواصف الحيرة والقلق والثورة ، ثم هذه العواطف المكبوتة السجينة وسط العظام المشدودة ، والأصابع المتوترة ، ثم هذه الألوان التي رغم قيمتها تحتفظ في اركانها ببريق حاد من الأضواء الدافئة ... هذا ما تقابلنا به ، بل هذا ما تفاجئنا به صور التلمساني . وقد لا تسعدنا المقابلة ، ولكن المفاجأة تصدمنا فنحس خلال اعصابنا أصداءها تتابع حلقة بعد حلقة حتى تصل الى قرارة الأحشاء » .

غزارة الالهام الروحي

هذا هو جو لوحات ورسوم كامل التلمساني كما عبر عنه رمسيس يونان ، وله علاقة بأسلوبه في الرسم . اذ أنه يعتمد بالفعل على تأثير : الصدمة . وعلى التعبير عن الواقع من خلال السريالية ، لذا فهو يحطم النسب المعتادة ويدخل في الخيال .

يقول اتين مريل عن ابداع كامل السريالي : « إن الخواطر التي تجتاز نفسية التلمساني وتسكب فيها ذكرياته المخزونة من الصور هي نفس الخواطر التي اوحت لكتاب المآسي الاغريقية أقنعتهم المثيرة وخناجرهم المزدانة بالورود الحمراء التي تدمي الصدور المقدمة لها . وتدمي الخواصر سريعة الخفقات ، وتدمي العيون المتعبة من رؤية النهار . لا يستطيع الانسان أن يحب التصوير لذاته فقط ، ويرفض الاعتراف بالرموز الجوفاء التي لا تقدر على المحافظة على كيانها ... الا أننا نجد هنا شيئاً آخر مختلفاً هو صور التلمساني التي نرى فيها غزارة الالهام الروحي ، وأسراره التي تستحق التقدير . وعلى الرغم من امتلاء صوره بعناصر الهدم والتحطيم فان القيم الفنية لهذه الصور مازالت سالمة » .

ويبدو أن كامل التلمساني كان متطرفاً في استخدام « عناصر الهدم والتحطيم » هذه ، حتى أن اتين مريل يكتب : رغبة في ارضاء أكثر الناس إعتدالاً ، بدأت الشخصيات التي يرسمها التلمساني الآن تكتفي بجرعات محدودة من الشناعة لتزين الام العيش المتوسط » . وذلك بعد أن كان التلمساني « يصور الوجه الانساني مزداناً بستة ازواج من العيون » .

هذا بينما يقرر ا . رافوانه : « لابد لنا اما أن نقبل فن التلمساني بحرفيته الكاملة دون أي تحفظ ، أو نرفضه على الاطلاق . فمن علامات الضعف أن تمدح باعتدال ، فالتحيز ضرورة لازمة » . رافو نفسه يقبل فن التلمساني .. لماذا ؟ لأنه يوصل الينا في هذه اللمحة السانحة من الحياة عواطف ستبقى دائما خارجة عن نطاق الزمن . إننا نعترف به لأن من حلقاته المتواصلة من الآلام والتشنجات من جحيمه وطينته وتطرفه من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة تعسة تحاول الشياطين بخبثها ابعادها عنا طيلة الحياة وحتى ساعة الموت . اننا نجد انفسنا في هذا الفن لانه مبدع من روح مجردة مطلقة .. هذا الفن الذي يعرف كيف يخترق قلوبنا ليدمي في مروره ما بقي منها ، إن كان ثمة ما بقي » .

الفن في خدمة المجتمع

تصف ايمي ازار كامل التلمساني بأنه ولد من تمرد وغليان فترة الحرب العالمية الأولى . تظهر أعماله الأولى المعالجة بالجواش فناً عنيفاً ، وإحساسا دراميا متميزا بالألوان ، وجمالية صدمة . تعانقت التشنجات وصرخات اليأس والنوبات الواقعية الحية للأزمنة المؤقتة » .

كان التلمساني نفسه يقرر : « السواد والدماء والأشكال الممزقة والخطوط الحزينة الصارخة هي الصور الوحيدة التي يمليها على الفنان عالم غير متجانس تعيش فيه انسانية مشوهة » .

الغريب أن يتوقف التلمساني عن الرسم عندما خفت كمية الرعب وازدحام الألوان في لوحاته . وبدأ يمتثل للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتي ، مع الاحتفاظ تماماً بحسه العاطفي ، وتقديمه للشكل المؤثر للجروح الانسانية . لكن يبدو أن التناقضات التي وقع فيها كانت تحتم تلك الهجرة التي حسمت تناقضاته في نفس الوقت . فبينما وقف في صف السريالية يدافع عنها محاولا الرسم بأساليبها ، كان ينادي « الفن في خدمة المجتمع » ، والسريالية تقول بأن الفن ليس خادماً لأي شئ . وكان يهاجم الفن التجريدي ، مثلما هاجم كاندنسكي لأن صوره مساوية في تأثيرها لأي صورة من الصور التي تتبع طريق عزلة الفنان عن الحياة والمجتمع ... مجرد مساحات جميلة من الألوان وترتيب منسق للخطوط والأشكال والأحجام تختفي خلالها اللهجة المباشرة للكفاح ، والانعكاس المباشر للحياة وارتطامها » . وهذا الكلام هو نفس ما تنادي به الواقعية الاجتماعية ، وكان السرياليون ضد هذه النظرية .

وهكذا . كان لابد أن ينتقل كامل التلمساني الى السينما ويخرج « السوق السوداء » .

سمير غريب

قصة "السيريالية" في الوطن العربي

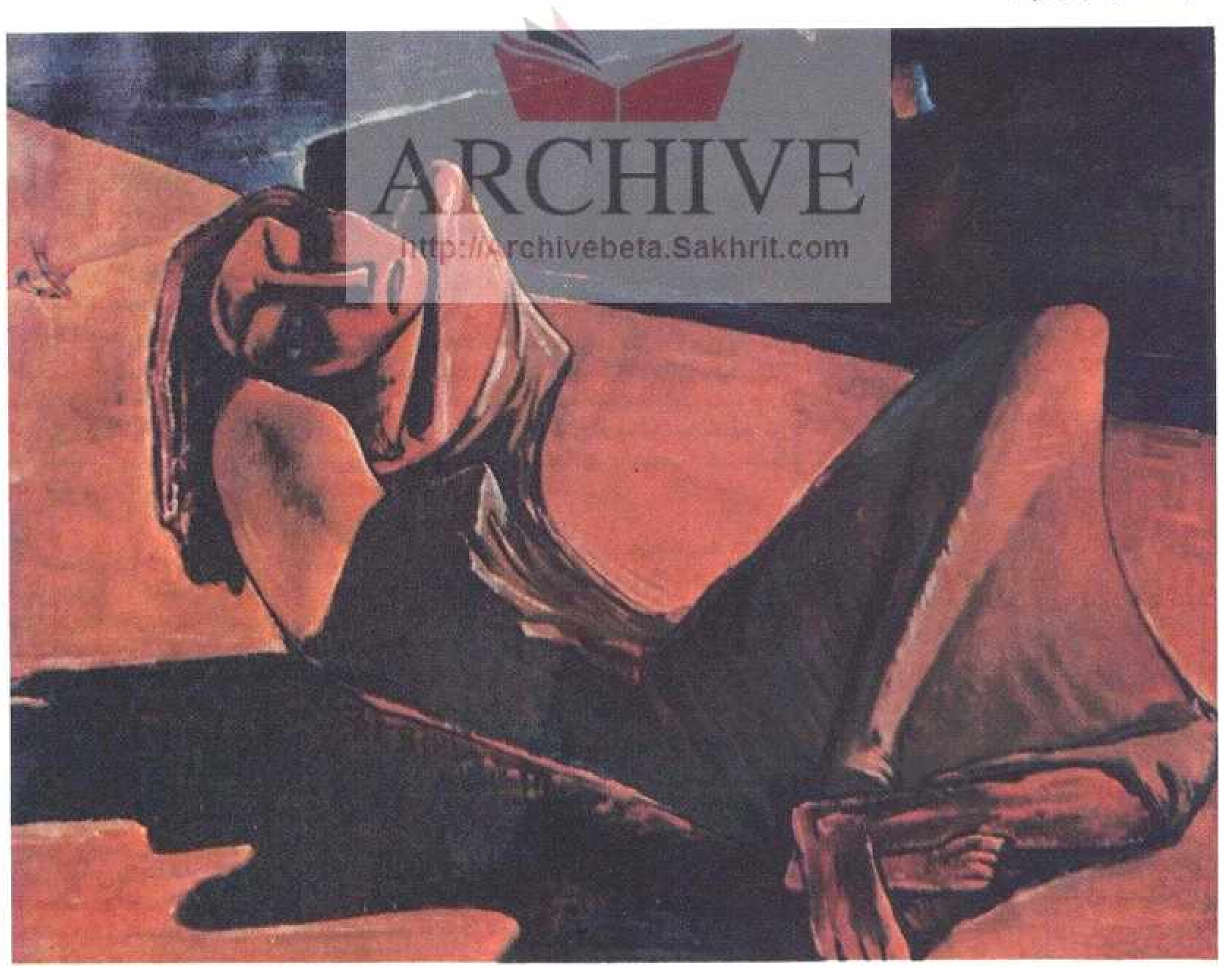
من هنا بدأت.. وهذه هي بياناتها المثيرة!

١ - الفن التشكيلي

بقلم: سمير غريب

- أول هدف أعلنه السيرياليون هو الدفاع عن الحرية!
- مجموعة من الفنانين تطلق على نفسها اسم "جماعة الفن المنحط"!
- مؤسس السيريالية العربية يهاجر إلى باريس ويموت فيها

من اعمال رمسيس يونان





من اعمال انجى أفلاطون

تاسست الجماعة السريالية في مصر رسمياً في ٩ يناير عام ١٩٣٩ ، عند ما كون جورج حنين مع بعض اصدقائه جمعية (الفن والحرية) التي جاء في قرار تاسيسها انها تكونت (للدفاع عن حرية الفن والثقافة ، ونشر المؤلفات الحديثة والقاء المحاضرات ، وايقاف الشباب المصري على الحركات الادبية والفنية والاجتماعية في العالم) .

لذا ينبغي بداية ان نؤكد على الدور الرائد الذي قام به جورج حنين في تكوين ونشاط الجماعة التي تحولت الى حركة غنية بنشاطها وتاثيرها ، وكذلك على دور الفنان والناقد والكاتب رمسيس يونان .

ولد جورج حنين بالقاهرة في ٢٠ يناير ١٩١٤ . واتاحت له ظروف حياته مع والده صادق حنين باشا وتنقله معه في عدة دول أوربية حيث عمل والده سفيراً لمصر في ايطاليا واسبانيا ، ودراسة جورج في جامعة السربون الفرنسية ، اتاح له هذا ان يجيد اللغات الفرنسية والايطالية والانجليزية والعربية ، والتعمق في دراسة الفكر الغربي ، كما اتاح له التعرف على الرواد السرياليين في فرنسا ، واقامة علاقات صداقة وثقافة معهم وبالاخص مع اندريه بريتون - الأب الروحي للسريالية - واشترك معهم في تنظيماتهم ونشاطاتهم . كان نشاطه في القاهرة على

صلة تنسيق وتعاون مع نشاط السرياليين في فرنسا وانحاء اخرى من العالم مثل بلجيكا وانجلترا والولايات المتحدة الامريكية ، وان جاءت بداية هذا النشاط في مصر متاخرة ١٦ عاما عن صدور البيان السريالي الاول في باريس .

لعب جورج حنين دورا هاما في تاسيس وتنشيط الحركة في مصر مع الفنانين رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمساني . وكانوا يمتلكون موهبة الكتابة بجانب موهبة الرسم . ونظرا لان مصر وقتذاك كانت بها جاليات اجنبية ملحوظة وكذلك اليهود المصريون والاجانب ،

فقد وجد فيها السرياليون ارضا خصبة لنشاطهم ، ودخل الحركة اجانب مثل الفنان الايطالي انجيلودي ريز الذي كان لاجئا الى مصر من الفاشية الايطالية ، والبلغاري اريك دي نيمش ، بالاضافة الى عدد من المتمصرين .

انضم جورج حنين الى جماعة (المحاولين) قبل التحاقه بالسربون ، وشارك بالكتابة في مجلتها (انيفور) الشهرية باللغة الفرنسية كما شارك في ندواتها ونشاط جماعة (محبي الثقافة الفرنسية في مصر) . وفي نفس الوقت كان يكتب في عدد من المجلات الفرنسية والانجليزية والامريكية . وفي القاهرة اسس منشورات : (ماس) و (حصة الرمل) .

اصدر جورج حنين في نوفمبر ١٩٣٨ اول دواوينه (لا معقولية الوجود) مزينا برسوم لكامل التلمساني ، كما اصدر عامي ٤٤ ـ ١٩٤٥ كتيب : (من اجل وعي جديد) ، (من انت يا سيد اراجون) ، (مكانة الرعب) . واصدر بعد ذلك (المتنافر) ،

(صورتان) ، (اشارة الى كافكا) . (العتبة الممنوعة) . كتب عام ١٩٦٧ مقدمة كتاب (انطولوجيا الادب العربي المعاصر) . كما شارك في كتابة (الانسكلوبيديا السياسية الصغيرة) التي ظهرت عام ١٩٦٩ . وقد عمل في سنواته الاخيرة مديرا لتحرير مجلة (جون افريك) ورئيسا لقسم التحقيقات في مجلة (الاكسبريس) الاسبوعيتين .

بعد وفاته ليل ١٧ ـ ١٨ يوليو ١٩٧٣ ، بعد سنوات من صراعه مع سرطان الرئة ، نشرت زوجته السيدة اقبال العلايلي ، المشهورة باسم بولا ، عدة مؤلفات له بالفرنسية : (ملاحظات على بلد لا جدوى منه) ، (العلاقة الاشد اظلاما) ، (الروح الضاربة) .

اما رمسيس يونان فقد ولد في اسرة فقيرة بمدينة المنيا عام ١٩١٣ . توفى والده وهو في الخامسة عشرة من عمره وكان اكبر اخوته الاربعة . دخل عام ١٩٢٩ مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وتركها عام ١٩٣٣ ليبدا العمل في تدريس الرسم في المدارس الثانوية . واظب رمسيس على الاشتراك في معارض صالون القاهرة التي كانت تقيمها جمعية محبي الفنون الجميلة من ٣٣ ـ ١٩٣٨ . وفي ١٩٣٥ بدا اتصاله بجماعة (الدعاية الفنية) وشارك في معرضها الجماعي ، كما نشرت له كتابه الاول الذي اثار ضجة كبيرة (غاية الرسام العصري) يبشر فيه بالسريالية ، كما وقع

مع زملائه البيان الجرىء (يحيا الفن المنحط) عام ١٩٣٨ . وفي نهاية ابريل ١٩٤٧ غادر رمسيس يونان مصر ليستقر في باريس تسع سنوات عمل خلالها سكرتيرا لتحرير القسم العربي بالاذاعة الفرنسية واشترك في المعارض الدولية للسريالية في اوربا . وعاد الى مصر عام ١٩٥٦ بعد ان

طردته الاذاعة الفرنسية لرفضه اذاعة بيانات ضد مصر خلال العدوان الثلاثي . ترجم عدة مؤلفات (رواية الحب الاول) لتورجنيف و (قصة الفن الحديث) لسارة نيوماير . (وكاليجولا) لالبير كامي . ثم حصل على منحة تفرغ استمرت ست سنوات حتى وفاته في نهاية ١٩٦٦ .

كانت السنوات الخمس الاولى هي مرحلة التوهج في الحركة السريالية المصرية ، وان كان جورج حنين بدا يمهد لها من منتصف الثلاثينات بمحاضراته ومقالاته . وبدا نشاط الحركة يخف تدريجيا منذ منتصف الاربعينات ، حتى توقفت بتحول

مؤسسيها الى مواقف فنية وفكرية مختلفة . بالاضافة الى هجرة رمسيس يونان الى باريس وعودته ، ثم هجرة جورج حنين الى فرنسا والتي لم يعد منها .

وقد اصدرت جماعة السريالية (الفن والحرية) مجلة التطور الشهرية باللغة العربية والتي توقفت عن الصدور بعد سبعة اعداد وكان العدد الاول منها قد صدر في يناير عام ١٩٤٠ وراس تحريرها انور كامل .. كما شارك السرياليون في تاسيس وتحرير

جريدة (دون كيشوت) الاسبوعية بالفرنسية ، وصدر العدد الاول منها في ديسمبر ١٩٣٩ . وتوقفت ايضا بعد فترة قصيرة . وبعدها شاركوا في تحرير (المجلة الجديدة) التي كان يصدرها سلامة موسى وتولى رمسيس يونان رئاسة تحريرها .

وفي كل هذه المطبوعات ـ بالاضافة الى المنشورات وكتالوجات المعارض الجماعية او الفردية ـ اوضحت الجماعة وجهة نظرها في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية . كما نجد فيها ما يمثل ابداعاتهم الادبية والفنية . ولسوف نقتصر فيما يلي على ابداعهم التشكيلي .



وزير الثقافة المصري الأسبق ثروت عكاشة يفتتح معرض رمسيس يونان التكريمي بعد وفاته . ويقف عكاشة بين فؤاد كامل وأرملة رمسيس يونان وابنته سلق .

رؤية للفن والسريالية

كان الفن التشكيلي ابرز المجالات التي عملت فيها الحركة السريالية المصرية . فيه يختلط النظري بالعملي ، او تجد تنظيراتهم مجالا حيا للتطبيق . وفيه احتكاك بالجمهور والتفاعل مع ردود فعله .

التنظير نجده في مقالات الفنانين والكتاب اعضاء الجماعة ، وبخاصة في المجـلات التي اصدروها او شـاركوا في تحريرها ، مثلما نجده في كتالوجات معارضهم . والتطبيق نجده في المعارض الخمسة الجماعية التي اقاموها او في المعارض الفردية لاعضائها . وفي الحالتين : التنظير – او النقد – او الممارسة العملية يصطدم القراء والمشاهدون بآراء وابداعات جديدة غير منبتة الصلة بما كان يجري من زملائهم في اوربا .

كتب كامل التلمساني مقالة (نحو فن حر) يبدؤها بفقرة دالة من برنارد هولاندر : (كل راحة ونعمة في الحياة الجديدة ولدت في اذهان رجال شذوا عن العرف والمألوف المصطلح عليه ، واوجدوا بالرغم من الاضطهاد والمعارضة ترتيبا جديدا اصلح للاشياء . ينسي العالم عبيد التقاليد المتوارثة .. لكنه يشيد هياكل الخلود لهادمي التقاليد الناجحين) .

يبدا التلمساني بالبكاء على الاطلال . اي ذلك البؤس الذي يعيش فيه المجتمع الذي يفتقر الى امور عديدة منها : (فن حر عميق) . الذي (يعبر بوضوح عن مركز الفرد وآماله واحلامه والامه المادية والروحية) . وهو (مبني على هيكل صلد من المعرفة الدقيقة بالحقيقة النفسية) .. وهو (ضروري لكي نقترب نفسانيا من فهم حقيقة معضلات المجتمع البشري وتطوراته النفسية) . هكذا يبدو كامل التلمساني (طبيبا فنيا) كما لو كان يتحدث عن معادلات طبية ، إلا ان هذا شان التنظير الذي يبدو عادة اكثر تشددا من الممارسة . فللممارسة قانونها الذي لا يطاله التطبيق ، وهو قانون الممارسة) . إلا ان المهم ان هذا الفن الحر (يعبر عن رغبتنا وحقوقنا في الحلم والخيال المنطلق المتحرر دون تقيد بالمكان او بالزمن) .

كامل التلمساني يستخدم تعبير الفن الحر دلالة على الفن السريالي ، كما استخدمه اخرون ، ويوضح العلاقة بين هذا الفن الحر وابحاث فرويد في التحليل النفسي . فقد قال فرويد بان الفن مظهر تحويلي لطاقات الفنان وغرائزه ، وتحليل امكانيات الخيال عند الفنان واستغلاله لها . ويقرر التلمساني ان جماعة (السرياليزم) اول من اخذت باكتشافات فرويد فيما انتجته ويضرب مثلا باعمـــال المصـــور السريالي (بول ديلفو) .

هذا الفن الحر – يقول كامل التلمساني – (بعيد كل البعد عن الفنون التي عرفناها في الماضي ، الا انه يستثني من فن الماضي اثنين : (بيرودي كوزيمو) ، و(لوكاس كارناخ) . دون توضيح المقصود بالضبط من (فن الماضي) لأن لهذا اثره في (الاستثناءات) .

بعد هذا التوضيح العام – او القاعدة – ينتقل كامل التلمساني للتطبيق على مصر . فيهاجم الجيل الاول والثاني من الفنانين المصريين الذين سافروا ليتلقوا الفن في



لوحة من اعمال فؤاد كامل

اوربا فوقف كل منهم (موقف الضعيف المحتقر امام القوي السائد . واخذ الاول ينقل من الثاني صوره ويقلده . ثم عاد بعد سنين من ذل النسخ وهوان التقليد الى بلده يرسم من مناظر مصر تلك التي اوحتها له السنوات الطويلة التي قضاها في النسخ والتقليد ، سجين المتاحف ، حبيس الاكاديميات) .

إلا انه يستثني من هؤلاء العبيد (المصور) راغب عياد (والنحات) مختار .

هنا يدخل كامل التلمساني في شكل من اشكال تمصير السريالية . فهو يمدح يوسف العفيفي (لانه نجح في تكوين المدرسة الجديدة من الفنانين الشبان الأحرار) . ويمدح محمود سعيد وناجي لانهما (عصاميان لم يدخل ذل الاكاديميات في تكوينهما) . ورغم انه يصنف محمود سعيد (من رجال المدرسة القديمة) الا انه (الوحيد بينهم الذي استطاع ان يعبر عن داخلية نفسه بطريقة بها الكثير من الاحساس الصادق العميق والشعور المرهف والتامل الدقيق في عالم قلبه ووجدانه ، وهو الوحيد الذي نجح لدرجة ما في خلق الجو الشعري في صوره .. الجو الذي يتخلله نسيج من العتمة والظلام حالك الخطوط في الوانه صاغها حسه من عواطفه التي وجدت في اللون والصورة من امال حياتها وامانيها مالم تجده في المجتمع تحت ظلم الوجود وقسوة الاوضاع .. والكثير من صور سعيد يعالج الحلم بدرجة مخففة تقبلها التقاليد ولا يجد فيها الناس من الغضاضة شيئاً كثيراً) .

هذه هي المعايير الفنية التي يحاكم بها كامل التلمساني الفنانين المصريين ، وعندما يطبق هذه المعايير على لوحتين لمحمود سعيد - مع التحفظات التي ذكرها من قبل - هما (الدعوة الى السفر) و (ذات الجدائل الذهبية) يجد فيهما : (الصورة الثابتة لحياتنا الغريزية المكبوتة ، الابتسامة التي تكهرب الجو الميثولوجي في هاتين الصورتين ، وتنتقل في رفق بين (الشفاه الحبلى) التي تلمع من قطرات الندى التي حلمت بها الفتاة ودعوة هذا الرفيق المجهول الى سفر بعيد . هذا السفر الذي تسمع نداءه المراة منذ زمن طويل وينتظره الرفيق المجهول منذ زمن اطول ، هو حلم خالد من احلام محمود سعيد نفسه .. ان هذه الصورة هي سعيد بلحمه ودمه ، هي انت نفسك ونحن جميعا معك .. في كل صورة من صوره لابد وان ترى شراعا او دفة مركب يسير . الى اين تسير كل هذه السفن ذات الشراع القوي المستدير المليء بالهواء كانه جزء من جسد امراة ؟) .

يسفر ما سبق عن سمات اسلوب كامل التلمساني في النقد التشكيلي باللغة العربية ، إلا اننا سنتناول ذلك الجانب بالتفصيل فيما بعد . ومع ذلك فلم يصل محمود سعيد الى الرضى الكامل عنه من كامل التلمساني .. لان سعيد (لم تتقاذفه الحياة الصعبة ولم يترك برجه العاجي الى العوالم المجهولة والوجوه التعسة) . ولو انه عالج هذه العوالم (لاصاب من المجد في عالمه الشيء الكثير) . فهو - اي محمود سعيد - (لا يقل مقدرة عن ليوناردو دافنشي ولا ينقص في حسه ورقة شعوره عن بول ديلفو) .

عندما ينتقل كامل التلمساني للحديث عن مختار يوضح معياراً اخر سريالياً في الفن التشكيلي هو عدم التقيد بالقومية في الفن . (اقوى ما انتج مختار هي تماثيله (القيلولة) و (رياح الخماسين) و (نحو

الحبيب) لانه ترك نفسه على سجيتها وقلل من غلواء التأثير المطلق بالفن الفرعوني . فتمثال (القيلولة) قطعة ناصعة في فنه لا لانه مصري في موضوعه او محلي في صياغته بل لأن فيه الشيء الكثير من الشعور بالعاطفة الانسانية) .

ان اللجوء الى الماضي البعيد يعتبر ـ طبقـا لجورج حنين ـ تقهقرا وهروبا امام (اللحظات التاريخية الممقوتة) التي نعيشها والتي (توحي لكل فرد رغبة شديدة للهروب منها) . إذن لكي نخرج من هذا المازق بطريق انساني لابد لنا من (حاسة الياس) (ليس الياس باي حال وسطا راكدا ، حيث يطفوا للأبد خيال الضعفاء . فان الياس لا ينتظر . الياس جارف . الياس يقتحم الابواب . الياس يصدع المدن . الياس هو العاصفة التي من ورائها تنبثق عوالم الخلاص العظيمة) . عن طريق (حاسة الياس) البناءة هذه يؤكد جورج حنين ان السريالية (تشبيد وسط التخريب) . والجماعات السريالية ـ وقتها ـ تواصل (جهادا لا هوادة فيه ضد التحفظ .. وضد الخمد المنظم لجميع الاذهان) .

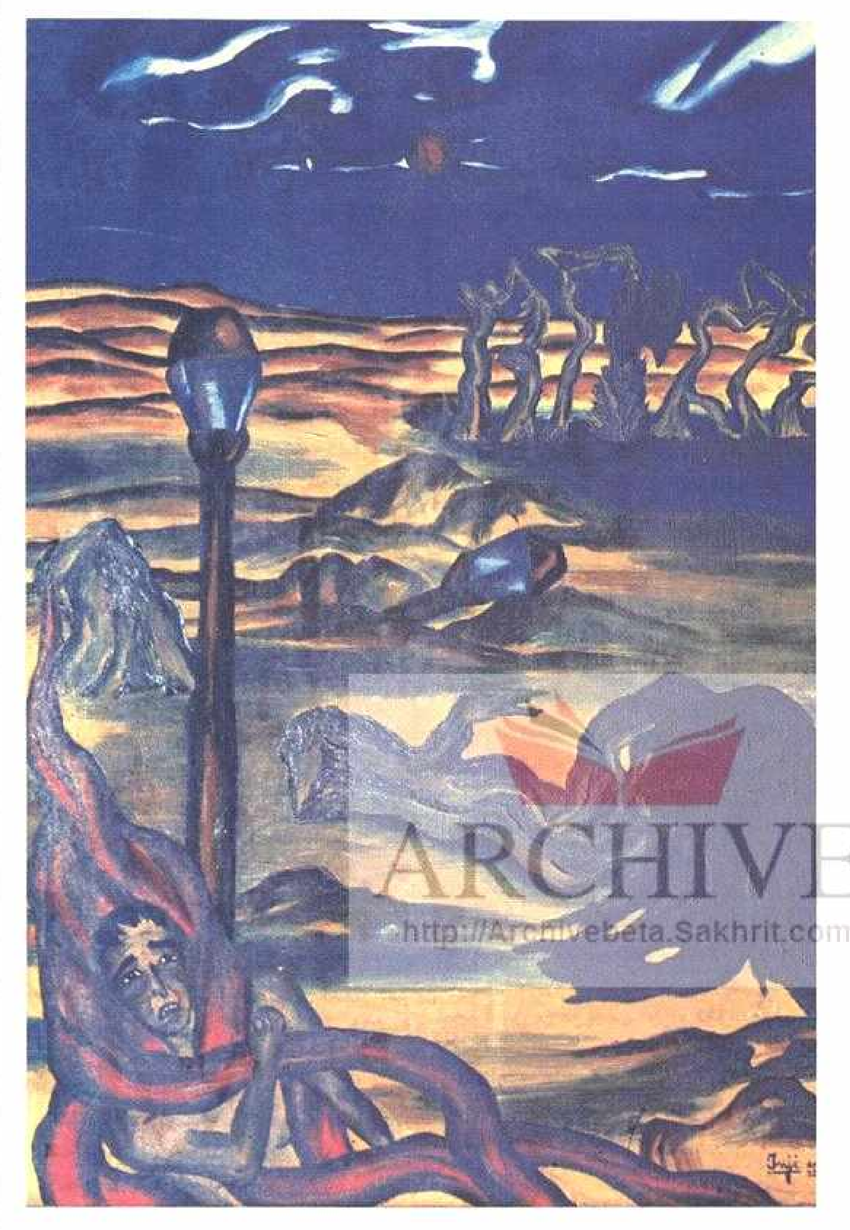
المعارض الجماعية

حاول السرياليـون المصريون ترجمـة كل هذه الآراء النظرية عمليا من خلال المعارض الجماعية الخمسة ومعارض اخرى فردية .

اقيم المعرض الجماعي الاول في فبراير ١٩٤٠ في قاعة النيل بميدان سليمان باشا ـ طلعت حرب حاليا ـ بالقاهرة . وقد اطلقوا على المعارض الجماعية اسم (الفن المستقل) وذلك التزاما ـ بوجه ما ـ ببيان بريتون ـ تروتسكي وعنوانه (نحو فن حر مستقل) ، كما نجد بعضهم يستخدم تعبير (الفن الحر) ايضا .

جاء المعرض الاول تعبيرا عن المصادفة (يجب ان تكون منبعا لمتواليات هائلة ضخمة تبعث على الذهول . وهي ايضا التي يحمل سرها الفنان الحر وحده) . وعن (اعادة الحرية للخيال السجين واعادة الرغبة بكل ما بها من قوة ، واعادة الجنون بقوته القاتلة الى الاشياء .. وكل هذا لا يسمى عملا سلبيا) .

لذا فقد صمموا صالات العرض باشكال جريئة وغريبة على الوسط التشكيلي في مصر . اقاموا (حارة المعاملات السيئة) ، يقف في اولها (الشاعر القتيل) من تصميم جورج حنين وهذه اول واخر مرة يشترك



كانت أعمال الفنان رمسيس يونان ثورة عارمة على الجمال والمنطق

فيها جورج بعمل فني . يميل عنق الشاعر القتيل العاجي في الم قاتل نحو كتفه المنحدر الذي اختفى خلال طيات القماش . على جسده تناثرت المخلوقات الصغيرة المتعددة من البشر . وتناثرت في جنبات الحارة (نماذج خشبية علت اجسادها الاحجار رمزا ولكل رمز ما يصاحبه من صور وخيال ، وعلى تلك الرموز بنيت التاثيرات النفسية التي ارادها الفنان من وراء تلك الاعمال) .

بعد اكثر من اثنتين وعشرين سنة من هذا المعرض يصفـه معلقا بدر الدين ابو غازي : (كان هذا المعرض ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق . راينا الرمال التي صاغتها حبكة صباغ الكلاسيكية ، واحاطتها رومانسية ناجي بالمعابد وتماثيل الكباش تتحول عند رمسيس يونان الى رمال عالم غريب زرعت فيه النساء كالاشجار الجوفاء ، والوجوه حطام بشري كانها مقاطع من ارض البيوت الخراب . وشهدنا موضوع عروس النيل الذي اتخذه

قصة "السيريالية" في الوطن العربي

مختار ذريعة لابداع جمال مصري نابض بالحياة يتحول عند كامل التلمساني الى هياكل عظمية غريقة في اعماق لا قرار لها . كذلك ايضا كان احتجاج فؤاد كامل في لوحاته الثورية . وكان ذلك الخليط من اسماء اجنبية واسماء مصرية اختفت .. اجتمعوا حول هذه النزعة ووجدوا عند ذات الجدائل لمحمود سعيد تلك الانوثة الوحشية السافرة التي طالعوا ملامح منها في لوحات بول ديلفو فجعلوا منها مركز اشعاع وسط اعمالهم التي لم تخل من كثير من الافتعال (كثير من الافتعـــال) .. نعم قال ذلك اخرون ايضا . لكن هذا المعرض كان الاعلان الأول الكبير عن ثورة السرياليين المصريين على مجتمعهم ووسائله الفنية .. يحمل من المضمون اهم بكثير مما يحمل من الشكل ، والاعداء الذين ظهروا على التوّ كان يهمهم هذا المضمون اكثر بكثير من الشكل الذي اتخذوه ذريعة اساسية للهجوم عليهم . فيما يتعلق بالشكل نفسه فلقد كانوا جميعا في ذلك الوقت تحت عمر الثلاثين ، وعدد كبير منهم تحت الخامسة والعشرين ، وكان امامهم الوقت للنضج الشكلي ، وقد حدث .. واصبح رمسيس يونان وفؤاد كامل اساتذة روادا لاجيال تالية من الفنانين التشكيليين المصريين .

نجح المعرض الأول في اثارة ضجة كبرى . فقد بلغت الدعوات التي وزعت حوالي ١٠ الاف دعوة كما نشر ذات مرة وان كنت اشك في هذا الرقم . وكانت النشرات توزع داخل هذا المعرض والمعارض التالية باعداد كبيرة لاجتذاب اكبر عدد ممكن من الشباب المثقف . ونشر رمسيس يونان في احدى تلك النشرات الجزء الأكبر من ترجمته لـ (فصل في الجحيم) لرامبو ، وكان عنوان هذه النشرة (مازلنا في المعمعة) .

* * *

صمم المعرض الثاني ـ في العام التالي ـ على هيئة ممر غامض في مبنى ضخم يتم تشطيبه بالطلاء . تناثرت هنا وهناك أوان مطلية بالجير توضح ان العمل توقف في المكان منذ ساعات ، ايادي سوداء متسمرة على الحوائط تشير الى باب مفتوح يفر منه لهاث شديد لموسيقى من الفم . في الداخل ازواج ترقص . كان الزوار يدورون وقت الافتتاح في انحاء المعرض ويتساءلون هل الافتتاح هنا ؟

يصف جون باستيا المعرض بانه : (متاهة نريد أن نعرف نهايتها) . بينما وصفه رسام ايطالي اسمه (تراشير) : (كانت اللوحات معلقة على حوائط منتصبة بطريقة مربكة) . (هنا وهناك علقت زينات من شرائط لصق سوداء ، وبعض الصور علقت بمشابك غسيل على حبل مشنقة) ... وهذا الرسام الايطالي هو اظرف من وصف المعرض ، فبخفيف في تهكم : (هنا وهناك رايت خليطا من صور وصحف مقطعة في تصميمات لا معنى لها ، على الاقل بالنسبة لمبتدىء مثلي ومثلك .. هناك بعض رسوم صبيانية للانسة شحاتة . على حوائط التيه تدلت اقنعة مضحكة عملها ابو خليل لطفي . مشاركات رمسيس يونان عبارة عن مجموعة من اجزاء تشريحية تشبه الهراوات . عندما رايت قماشا نظيفا وقصاصة ورق معلقة في مسمار قلت لمرافقي ان هذا نحت بارز لكلب يطارد حصانا ، وقد اعجبوا بمعقولية هذا العنوان ويتصور هذا الرسام الايطالي انه لو اعطيت خامات ومواد اولية لازمة لصنع سيارة الى هؤلاء الفنانين السرياليين فسوف يعرون الاسلاك الداخلية ويضعون الاطارات وجهاز التبريد فوق سطحها ، ويرى ان هذا سيكون ملائما تماما للوحاتهم) .

وهكذا فالهجوم على المغامرة السريالية لا ياتي فقط من المصريين المباغتين بها ، وانما ايضا من هؤلاء الاجانب الذين ذبتت الحركة الحديثة في ارضهم ، وبالاخص الفنانون منهم .فقد كال جون باستيا النعوت السيئة على المشتركين في المعرض الثاني وحكم عليهم بانهم لم ياخذوا المعرض بجدية على الرغم من التعب والقلق الذي عاناه منشطاه : سانتيني وجورج حنين . بينما وقف فنانون وكتاب اخرون ـ مصريون ولكن قلة ـ بجانب المغامرة . كتب محمد صادق : (ان الافتتاح كان ناجحا بشكل مرض ، بحيث نعتبر ان الجمهور القاهري اهتم بهذا المعرض وهو الذي تعود على الفن الاكاديمي الاكثر اصطناعا ، لذا يجب ان نهنىء بحرارة الاستاذ جورج حنين منشط هذه الجماعة من الشباب) .

شارك في المعرضين الأول والثاني جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل وعايدة شحاتة وصادق محمد من المصريين ، وانجيلو دي ريز من الاجانب ، بالاضافة الى مشاركة محمود سعيد كضيف شرف من جيل الرواد نظرا للاعتبارات التي اوضحها كامل التلمساني من قبل . في المعرض الثاني زاد عدد المشتركين . ففضلا عن الذين اشتركوا في المعرض الأول ـ باستثناء محمود سعيد ـ نجد ازدياد عدد الفنانين الاجانب والمتمصرين . مثل ريمون ابنير ، لوران مارسيل ساليناس ، اريك دي نيمش والانسات آن وليامز ، توباليان ، بهمان ، مدام ايمي نمر ، هاسيا ، باروخ ، محمد ابو ، وابو خليل لطفي الفنان المصري . وقد ضم المعرض الثاني لأول مرة قسما للتصوير الفوتوغرافي .

جـــاء المعرض الثـــاني فرصـــة اخـرى لتـاكيد الاسس التي تعمــل عليها جماعة الفن والحرية ، وقد تضمن كتالوج هذا المعرض بيانا (الفن الحر في مصر) جاء فيه ان هناك اسسا ثلاثة لكي يقوم الفن الحر برسالته في مصر ، هي : الرد على موجة التصوير الكلاسيكي المحافظ ، اثارة التعجب في اذهان الجماهير لانه كثيرا ما يكون مقدمة لاثارة الوعي النفسي ، وربط نشاط الفنانين الشبان في مصر بالفن الحديث .

الفن المستقل

ومن اجل تحقيق هذه الاهداف استمرت جماعة الفن والحرية في اقامة

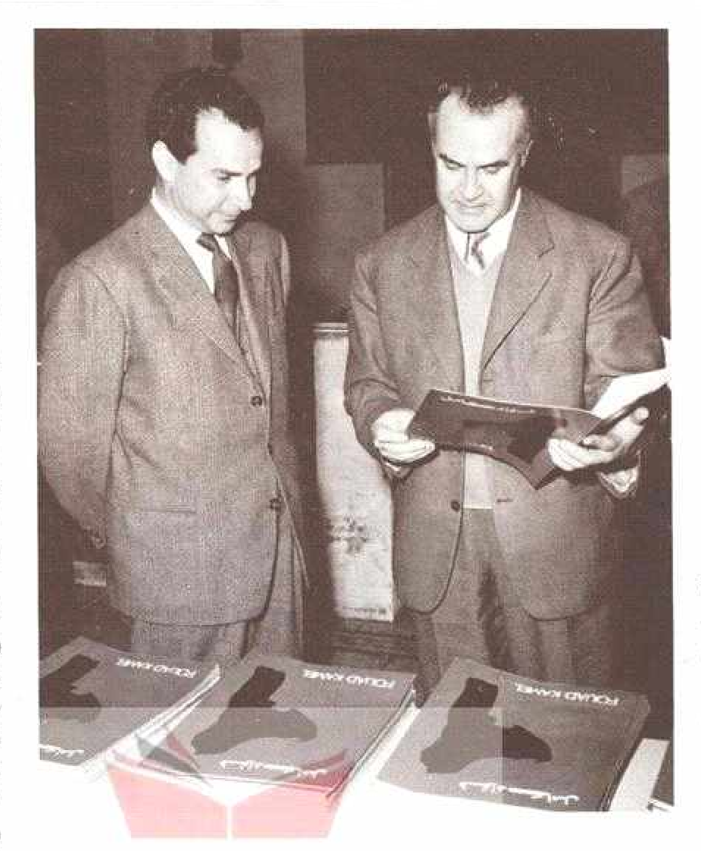


مجموعة من الفنانين السرياليين الشبان فى آخر معرض جماعي لهم - وفى الصورة من اليمين : حامد ندا وفؤاد كامل وانجي افلاطون وتحية سليم ووحيد النقاش .

المعارض الجماعية (للفن المستقل) ، فاقـــامت المعرض الثـــالث في فندق الكونتننتال بالعاصمة من يوم الخميس ٢١ حتى السبت ٣٠ مايو ١٩٤٢ . بهذه المناسبة يكتب جورج حنين مقالا موقعا بالحرفين الاولين من اسمه بعنوان (رسالة الفن الحر) ، نفهم منها ان جورج حنين يرى جماعة الفن والحرية التي قامت بها (طليعة شبابنا الفني) احدى الجماعات التي تكونت (فيما بقي من البلاد الآمنة) ، (لاحياء ما قتل في البلاد الاولى بفعل الايدي الغاشمة) . ويقصد بالبلاد الاولى البلاد التي اضيرت من النظم الرجعية في اوربا وعلى راسها النازية الالمانية التي سددت ضربة الى (عناصر الفن المتجدد) ، لان (سياسة الفاشية معارضة - بطبيعة اغراضها .. لكل خيال ولكل حلم ولكل مزاح ولكل صراحة) . كان رد الفعل على هذه النظم وتلك السياسة نشوء (تيار نفسـاني شـديد منشط يغمر فناني العالم المتضامنين مع اخوانهم الذين اصابتهم سياسة الفاشية . وكان لهذا التيار اثر مكهرب : فمن كان قد كف منهم عن العمل عاد الى جهوده بنشاط اعظم ، ومن اوقف بحثه الشخصي وقنع من الفن بما وصل اليه ، بحث من جديد واستانف طوافه المنتج ، ومن ضاعت ثقته فى رسالة الفن الاجتماعية رجعت اليه قوية مدعمة) .

عادت صور محمود سعيد للظهور في معارض الجماعة ، بالاضافة الى اشتراك راتب صديق وابو خليل لطفي واعضاء الجماعة من الفنانين التشكيليين . نشرت المجلة الجديدة قبل افتتاح المعرض الثالث الجماعي تقول : (ان لهذا المعرض قيمة استثنائية ، انه سيمثل لاول مرة اعمال بعض كبار فناني سوريا ولبنان ، وهذه ظاهرة جديدة سارة لارتباط فناني البلدين الشقيقين ، وانا نحمد لهؤلاء اتجاههم نحو اصدقائهم في مصر) . وهذه اول اشارة الى اشتراك فنانين من بلاد عربية اخرى في نشاط الجماعة المصرية ، وبهذا تكون الجماعة قد ربطت في نشاطها فنانين مصريين واجانب وعرب ، تحقيقا لما اعلنته من اهداف .

وصفت جريدة (اليراع) العمالية هذا المعرض : (في المعرض الحالي للجماعة رسوم زيتية ومائية وشمسية مركبة وتماثيل واقنعة (ماسك) تنطق عن هذه الروح الذي يعتمد في معظمه على مذهبي التحليل النفساني والاقتصادي . وموضوعات هذه المدرسة في الغالب الطبقات العاملة او من يسمون (بالصعاليك) ويبتعد تلامذة هذه المدرسة عن موضوعات الطبقات الخاصة بمقاصفها الفاخرة وترفها وبذخها . ومن اروع ما عرض فى المعرض الحالي صورة لكناسين يتناولان طعامهما في انزواء ولكن الرسم بالوانه القاتمة استطاع ان يبرز قوة العزيمة الكامنة في اجسام هؤلاء الناس وقلوبهم . وفي زاوية اخرى من المعرض نجد صورة رائعة حقا لفتاة قد حاصرتها الاوضاع الاجتماعية فنهشت صدرها نهشا



الفنان صلاح طاهر فى آخر معرض للراحل فؤاد كامل ، الذى يقف بجواره على اليسار

وطوقت ساقيها فاهاضتهما حتى بدت الفتاة ضامرة الذراعين مهزولة الوجه والجسم) .

في يوم الجمعة ١٢ مايو ١٩٤٤ ، افتتحت جماعة الفن والحرية معرضها الرابع (الفن المستقل) في صالة للطعـام بمدرسة الليسيه فرانسيه بشارع الحواياتي بالقاهرة . استمر المعرض حتى ٢٢ مايو وضم ١٥٠ عملا فنيا بين تصوير ونحت وتصوير فوتوغرافي . كانت اقامة المعرض في صالة للطعام مشكلة نجحت الجماعة في حلها بلطف وذوق ودعابة ايضا .

يعلق ريتشارد موصيري ناقد جريدة البروجريه اجبسيان على هذا المعرض قائلا انه يجب الاشادة بهؤلاء الشبان الذين استطاعوا الوصول الى اقامة المعرض الرابع رغم كل الصعوبات ، وعدم الرعاية التي واجهتهم . كما أن الدرس المثير للاعجاب هو انهم استطاعوا تقديم هذا المعرض بارادتهم القوية فقط .

ويلاحظ موصيري أن اسم محمود سعيد يبرز في هذا المعرض بلوحتين له . فيتساءل : (هل يشترك محمود سعيد في المعرض من اجل دعم زملائه الشباب باسمه وموهبته ، أم انه ترك نفسه يحتنبر بسخاء معرفة كل الناس به ؟ هذا الفنان الذي لا يتوقف عن اثارتنا بتكويناته المبهجة وتميز اسلوبه وتلوينه الخاص) .

اشترك في المعرض الرابع اسم جديد هو سند بسطا الذي عرض لوحتين (مجردتين من الرقة) ، واشترك من اعضاء الجماعة المصريين : فتحي البكري بخياله الخصب وفؤاد كامل الذي يمزج الوانه الغنية بمفهوم ممزق عن التكوين ، وسمير رافع الذي اشترك ببعض اللوحات المرسومة بالقلم الرصاص ذات تكوينات حادة وراسخة ، وسعد الخادم ، وراتب صديق .

واشترك من الاعضاء الاجانب : انجيلو دي ريز ، سوزي جرين ، ارت توباليان ، واشترك في التصوير الفوتوغرافي ايدابل ومدام هاسيا والاخوان سري .

نلاحظ ايضا انه ليس جميع من اشترك في هذا المعرض كانوا بالضرورة سرياليين فالذي جمع المشتركين هو ممارسـة روح الحريـة والتجديد في الفن . ونلاحظ في هذا المعرض بالذات اشتراك يوسف عفيفي وحسين يوسف أمين وهما من اساتذة جيل الفن والحرية .

كان من السهل على الداخل الى المعرض الخامس (للفن المستقل) ان يشعر بانه المعرض الاخير ، فقد جاء اكثر بساطة واقل غرابة من المعارض السابقة ، حتى انهم زينوا المناضد بمفارش اسبانية ونباتات الجهنمية بطريقة رزينة . بالفعل فانهم لم يقيموا معرضا جماعيا اخر بعد هذا المعرض ، وكان ذلك ايذانا بانتهاء (العصر الذهبي) لجماعة الفن والحرية السريالية المصرية . بل انهم كانوا مهددين بعدم اقامة هذا المعرض نفسه بسبب عدم وجود قاعة له لولا جهد الاستاذ (جوسار) الفرنسي الذي نجح في توفير قاعة الطعام التي اقاموا فيها معرضهم السابق في مدرسة الليسيه فرانسيه في شارع الحواياتي - يوسف الجندي حاليا - في باب اللوق .

افتتح المعرض الجماعي الخامس (للفن المستقل) في يوم الاربعاء ٣٠ مايو ١٩٤٥ ، واستمر حتى ٩ يونيو . اشترك فيه ثلاثون فنانا باعمال يصفها ريتشارد موصيري ناقد جريدة البروجرية اجبسيان بانها (كانت في مجملها متجانسة ومنسجمة ، تسيطر عليها الطليعة مع استبعاد كل انواع الاكاديمية . لكن المنظمين فاجاونا بعرض بعض الاعمال التي تبعث على الحزن .. تلتقي في المعرض اتجاهات اكثر تنوعا واكثر تعسفية واكثر سذاجة ايضا) . بل يصل الناقد الى درجة مهاجمة المعرض بانه (لا تتوفر فيه الشروط الاولية لمعرض يريد ان يعيش ويفرض نفسه) .

من بين الأسماء الجديدة التي اشتركت في هذا المعرض من المصريين هناك : ابراهيم مسعود ولطفي زكي وكمال يوسف وعزيز رياض . ومن الاجانب : ادوين جاليجان وروبير ميدلي و كينيث وود وداج . وقد لاحظنا انه في كل معرض هناك اسماء جديدة تشترك مما يدل على ان معارض الفن والحرية كانت فرصا لتقديم فنانين جدد الى الحياة التشكيلية في مصر . كما نلاحظ حرص الجماعة على تخصيص جانب للتصوير الفوتوغرافي في وقت لم يكن فيه التصوير الفوتوغرافي متقدما من الناحية التكنولوجية مثلما هو الآن ، وقد برز في هذا الجانب مصريون مثل خورشيد ووديد سري بالاضافة الى ايدابل ، وابدا كار ، وهاسيا .

سمير غريب

الجزء الثاني من البحث في العدد القادم

من ذلك يتضح لنا أن الشخصيات في رواية أولدريدج ترمز إلى أبعد من مجرد كيانها. فأولدريدج يقول في مقدمة كتابه إن محاولة اغتيال رئيس الجمهورية التي صورها ليست حقيقة واقعة بالرغم من أن مثل تلك المحاولات قد وقعت فعلا. وهذا يلقي ضوءا على أسلوب الكاتب، إذ نتبين أن محاولة الاغتيال ليست حقيقة وإنما هي رمز يجسم تيارات مختلفة واتجاهات متباينة. والحوادث التاريخية حقيقة واقعة، ولكن الكاتب لا يكتفي بتصويرها كمؤرخ وإنما يصور فيها كل التيارات السياسية المختلفة وهي ترتطم بعضها ببعض فيخلق للانسان شكا دائما ومخاوف دائمة، وتثير العنف الذي لا ينبغي أن يسود مجتمعا بشريا. وسكوت وكوارترمين وحكيم وسام وهيلين وغيرهم شخصيات حية تتحرك وتحس وتفكر وتعمل. ولكنها مع ذلك لا تمثل مجرد كيانها وإنما ترمز إلى نفس هذه التيارات والاتجاهات.

والرواية فوق ذلك وحدة فنية متماسكة. فالكاتب لا يفرض على روايته المعنى الذي خرجت به منها، ولكن المعنى يبدو نتيجة حتمية لتطور الحوادث. فهو لا يوقف سير الحوادث لكي يقول رأيه فيما يحدث، ولكن هذا يتخذ شكل الحوار أو شكل الحدث. وهو لا يفتعل الصدفة لكي يؤكد هذا المعنى. فبين الدائرتين في الرواية توجد تلك الرابطة الوثيقة: فالمنظر الخلفي يبرز الشخصيات في انسجامها أو في تعارضها، والحوادث تعرض نفسها على ادراك الشخصيات – وعلى القارىء أيضا – لكي يخرجوا جميعا بتلك النتيجة التي وصلنا إليها. ومما يؤكد عدم تدخل الكاتب في سير الحوادث هو ذلك الصدق الذي يتميز به في سرده التاريخ في غير ما تعصب أو تحيز، وإنما في فهم انساني عميق يلمس كل البشر في عصرنا المضطرب.

أمين العيوطي

قصة تطور المسرح

The Seven Ages of the Theatre Richard Southern

***Faber & Faber.* 36s.**

الذين يقع هوى المسرح في نفوسهم لا بد أن يجدوا في هذا الكتاب زادا وفيرا ومتعة جة، فبين دفتيه تجتمع أكثر من غاية، ويتحقق أكثر من مطلب. وأقل ما يقال فيه إنه تعريف جديد بالمسرح يجب التعريف القديم ويصحح كثيرا من وجوه الضلال فيه. ويصطنع الكاتب للتدليل على صحة تعريفه منهاج الدراسة المقارنة، فتتسع رقعة المسرح وآفاقه، وتحيط بصوره على اختلافها في المشرق والمغرب، ونرى على سبيل المثال مسرح الهند والصين والتبت وكمبوديا واليابان جنبا إلى جنب مع مسرح الغرب واليونان. وكذلك نرى هذه الصور المتباينة في مدارجها الأولى منذ ما قبل فجر التاريخ، وما ألم بها من تطور على كر العصور إلى أن تبلغ العقد السادس من القرن العشرين، فاذا بنا نحيا أحداث حاضر المسرح ونراها ماثلة أمامنا ملء السمع والبصر. ويحيط الكتاب أيضا بتجارب دعاة التجديد التي ترى في جموده على أوضاع معينة وأدا لحريته، فهذه الأوضاع في مستهل أمرها دعت حاجة التطور إليها، ولكنها ما لبثت أن أصبحت حجر عثرة في طريقه، وأصبحت إزالتها ضرورة لا مندوحة عنها لرد المسرح إلى نضارته يهنفوان قوته. ولا يعقل أن يتطور المسرح دون أن يستتبع ذلك تطور في أساليب العرض المسرحية وفي شكل ملعب التمثيل نفسه، حتى يتأتى للمسرح أن يفصح، فينطق بلغة العصر، إذ لكل عصر مسرحه الخاص به الذي يستمد كيانه منه ويتجاوب معه. والكتاب إذ

يبصّرنا بأساليب العرض المسرحية ما استحدث منها وما نبذ، وإذ يتناول مشاكل التخطيط من بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر، فيتحدث عن المسرح من الداخل، ويعرض للخشبة وشكلها وتحديد موقعها ووضع النظارة بالنسبة لها، ولصورة المسرح من الخارج التي يفرضها عليه اعداد المسرح وبناؤه من الداخل – في كل هذا، يوفق أيما توفيق في الجمع بين شطري المسرح النظري والعملي، ويسد فراغا مهولا في معرفتنا الحقيقية بالمسرح.

والكتاب على هذا سهل المدخل، سلس السياق، لا يكظ الحافظة بثبت من التواريخ والأسماء، بل يبسط المسرح كقصة شيقة تبرز معالمها بوضوح، وتنبني الأحداث فيها على أساس منطقي من التطور، ويفضي بعضها إلى بعض على وجه نقرّه ونؤمن عليه.

ويرجع الكاتب بالمسرح إلى أصوله الأولى التي منها يصدر وإليها يرد، ويرسيه على قواعده في علوم الجمال والنفس والانسان. فالمسرح فن، والفن خطاب على صورة ما من فرد إلى جماعة من الأفراد. والفن صنفان: صنف يطلق عليه فنون الصناعة أو الخلق، والآخر يطلق عليه فنون التنفيذ أو الأداء. ويجوز تصنيف الفنّ على وجه آخر: فهناك فن الخطاب المباشر وتندرج تحته فنون التنفيذ أو الأداء، وفن الخطاب غير المباشر وينسحب على فنون الصناعة أو الخلق. والمسرح فن من فنون الخطاب المباشر أي من فنون التنفيذ أو الأداء. والتصوير من فنون الخلق أو الصناعة أو من فنون الخطاب غير المباشر. ولا تثريب علينا إذا فصلنا القول في صنفي الفن وأقمنا الفيصل بينهما. إن الروائي الذي يكتب قصة، والرسام الذي يصور لوحة، ومؤلف الموسيقى الذي يضع لحنا موسيقيا، تنتهي مهمته بعد أن يفرغ من عمله وتنقطع صلته به فيتركه لمصيره بين أيدي جمهوره. أي أن القصة أو اللحن أو اللوحة تنفرد بكيان خاص بها ويصبح لها وجودا قائما بذاته وتستقل عن ذات الفنان المبدعة. وليس ثمة ما يمنع أن يتذوق الجمهور معرضا للفنان بيكاسو في ستوكهلم حاضرة السويد ويسيغه ويقبل عليه، في حين يكون الفنان نفسه بعيدا عن مقر المعرض، على شواطىء الريفييرا مثلا. فالصلة هنا بين العمل الفني والجمهور لا تتحقق إلا عن طريق العمل الفني، والخطاب بين الفنان وجمهوره خطاب غير مباشر. أما الفنان الذي يعزف لحنا أو يمثل دورا أو يأتي بحركات رقص إيقاعية فان فنه لا ينفصل عنه بل لاصق به وجزء منه، وإذا أردت أن تشهد ممثلا كبيرا كالسير لورنس أوليفييه في دور البطولة في احدى مسرحيات شكسبير فان عليك أن تسعى اليه في مكان محدد وهو الدار الذي يمثل فيه وفي ساعة محددة وهي التي يجري فيها التمثيل تراه رأي العين وقد تتجاوب معه بحسك، وبايجاز أنت تقيم صلة مباشرة بينك وبينه.

وفنان الخطاب المباشر فنان محظوظ إلى حد ما، فتحرره من صلته المباشرة بجمهوره يهيىء له أن يخلو إلى نفسه ويفسح لها الوقت الذي يبلغ فيه بعمله الفني درجة الكمال أو أقرب شيء إليه إذا كان ذلك في ميسوره. أما فنان التنفيذ والأداء فهو رهن بوقت معين محين في مناسبة معينة أمام جمهور معين، فاذا قدر له أن يحقق فقد أخفق وانتهى الأمر. وهذه نقطة من الأهمية بمكان في سيكولوجية المسرح وسائر فنون الأداء. طبعا في مقدور هذا الفنان أن يعاود الكرة وأن يسعى إلى التوفيق، ولكن تجربته الأولى قد سجلت عليه. ولا كذلك فنان الخلق فان أمامه كافة الفرص التي تجعل النجاح حليفه، فاذا أخفق فلربما كان ذلك لقصور في جمهوره أو لأنه بعث عمله لدنيا الوجود دون أن يستكمل نضجه، وهذا مأخذ عليه. والذي يعنينا أن الصلة المباشرة التي تربط فنان الأداء أو التنفيذ بجمهوره، ونقصد هنا الممثل على وجه التخصيص، تهيمن على المسرح وتطوره وتسيطر على أقداره، كما سنوضح فيما بعد. وثمة فارق ثالث بين فنون الخلق وفن التمثيل يقوم على الأعصاب. فالأعصاب لا تتدخل في فنون الخلق، بيد أنها تلعب دورا بالغ الأهمية في فن التمثيل وهي التي في مقدورها أن ترفع الممثل إلى الذرى أو تخفضه إلى الحضيض. ويضرب المؤلف على ذلك مثلا فيقول: إذا زعمنا أن فردا ما يخاطب آخر أكثر منه سطوة، ومن ثم تطلب منه الحظوة، أو من المستحسن

على الأقل أن يدرأ شره، فان صاحب الخطاب لا يرى مناصا من أن يبدي له شيئا من الخضوع والاحترام. وإذا زعمنا أن الفرد ذاته يخاطب جماعة ليس في ميسوره أن ينصب نفسه كفئاً لها فهي أكثر منه عددا وأقدر على الايذاء إذا ما استثيرت فيها نوازع العدوان، تراه مكرها على أن يجمل الخطاب لها، اتقاء لشرها. والقياس على الفرد والجماعة يصدق على الممثل وجمهرة النظارة. فهم جماعة قبل كل شيء، وهذا يكفل لهم شدة البأس. وهم معبأون بطاقات نفسية تشد من أزر قوتهم الجسمانية وقت الحاجة. والشعور بالغلبة الجسمانية والمعنوية يجعل منهم قوة يحسب حسابها ويعتد بها. ومن أولى واجبات الممثل أن يتحسس طريقه إلى موطن هذه الغلبة وأن يذكيها ويتجاوب معها ويمسك بزمامها ويبقى عليه بين يديه ويوجهه أية وجهة يشاء. ولزام على الممثل أن يكون ذا فطنة ودربة حتى يستطيع أن يتبين موطن هذه الغلبة، ويضرب من فوره على الأوتار الحساسة فيها. ويسمي علماء النفس فعله هذا فعلا عصبيا، أي أن مصدره استجابة الأعصاب الفورية. ويمكن أن نقرّب هذا المعنى إلى الأذهان فنرمز للأعصاب بميزان دقيق بالغ الدقة، يرصد أي تغيير أيا كانت ضآلة قدره، ويومىء إلى ما ينبغي فعله لتدارك أعقاب التغيير. وما الفارق بين ممثل وممثل إلا في سرعة الاستجابة لشعور النظارة بالغلبة وإدارته لصالحه وتوجيهه حسب المراد من العرض المسرحي. وهنا يكمن قوام المسرح وجوهره، فليس المسرح أداء تمثيليا أو منهاج الأداء، بل ما يفلح في أن يطبعه بقوة في النظارة من خواطر ومشاعر تترسب في أعماقهم وترسخ كما يرسخ النقش في الحجر. وكل ما درجنا على أن نعده من باب جوهر المسرح ككتابة المسرحية ورسم الشخوص وتصميم المناظر والملابس وإعداد الأضواء وتدريب الممثلين على الادوار ومهمة الاخراج إنما هي أعراض زائلة، إذا ما قيست بالتجربة الكبرى التي تنصهر فيها كل هذه الأعراض، وينعكس أثرها في النظارة إذ تراهم وقد اشتد بهم الانفعال فأخرجهم عن طورهم حين تأخذ مشاهد التمثيلية تنبسط أمامهم بعضها في إثر البعض. هذا هو تعريف المؤلف الجديد للمسرح وهنا فضله على دارسيه إذ يصحح مفهوم المسرح القديم وتعريفه ويزحزح مركز الثقل عن مكانه التقليدي، وإذ يبين أن المسرح ليس ما يدور على خشبة المسرح وإنما ما يجرى بين جمهرة النظارة. فالمسرح يستقي ماء حياته من ينبوع الجماعة، وعلى أمواجه ينقل آثاره القوية التي تأخذ بمجامع نفوسهم.

وإذا كان المسرح يقوم على نفسية الجماعة ويستلهمها فن البداهة أن انتظام الجماعة في رقعة ما في وقت ما من شأنه أن يولد لونا من ألوان المسرح، وهو وإن كان لونا بدائيا في أغلب الأحوال، إلا أنه مسرح على كل حال. وشمل الجماعة في مجتمعات الفطرة ينتظم في مناسبات لا إفلات منها لأي فرد فيها، مثل الاحتفال بدفن الموتى أو بانتهاء موسم الحصاد أو بقدوم الربيع. وظواهر الحياة تتماسك عند الرجل البدائي تماسكا قويا تنمحي فيه الفواصل، ويبلغ من شدة تماسكها أن الظاهرة تندمج في الظاهرة التي تليها ولا تقف عند حدود الرمز إلى



ظاهرة أخرى، بل تستحيل هي إلى الظاهرة التي ترمز إليها. فدفن الموتى وانتهاء الحصاد كل منهما موت على صورة ما، ورمز إلى أن كل ناضج يانع مآله إلى العدم، والاحتفال بقدوم الربيع احتفال بالنشور وعودة الروح، إذ أن الروح ترد إلى الأرض فينبثق النبت من جديد والحيوان والطير يتوالد ويتكاثر. فاذا تصورنا جماعة بدائية تحتفل بدفن أحد الموتى، فليس ببعيد أن ينهض واحد من بين صفوفها ويدير الانظار إليه إذ يتحدث في فلسفة الموت والنشور كما يفهمها، ويلهم القوم المفجوعين قبسا من حكمة هذا الكون، فيبث فيهم الطمأنينة بعد جزع والسكينة بعد روع، ويستعين بصوته يلونه حسبما تمليه عليه حكمة الساعة ومشاعر الجماعة وبحركات يديه وسائر أطرافه يجريها على شكل إيقاعي كما يجري صوته، فتتعلق أبصار الجماعة وأسماعها به. لقد ملك مشاعرهم فاذا هم طوع يديه. هذه هي بداية المسرح. وقد يكون خطيب الجماعة إنسانا مغرضا مؤثرا لنفسه، فيستغل ظروف الحزن والشجن كي يسلب الجماعة سلطتها ويسندها إلى نفسه، حبا منه في السيطرة وخدمة لأغراضه الذاتية. وهذا مثل مأثور في الأنانية، معهود في كثير من الاجتماعات ولا يعنينا بحال في مجال العرض لبداية المسرح، وإنما الذي يعنينا مثل الخطيب الأول. فاذا صورنا لأنفسنا أنه قطع خطابه، ودخل كوخا على مقربة منه وخرج منه وهو يحمل قناعا غريب الشكل قوي الايحاء يغطي وجهه ويرمز لقوة علوية يرى القوم أنها تسيطر على الكون، فنحن بسبيل أن نرى أنفسنا وجها لوجه أمام الركيزة الأولى لأسلوب العرض المسرحي. فاذا أمعن الخطيب في تنكره فتزيى بزي تنكري من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، وحمل في يديه أداة موسيقية – طبلة مثلا – يعزز بايقاعها الموسيقي إيقاعه اللفظي، فاننا نشهد مولد الممثل الكامل. لقد انشق في زيه التنكري عن شخصية لا آصرة بينها وبين شخصيته الأولى. فلفظه لحن وحركته إيقاع وشكله خرج عن مألوف العادة وزيه التنكري يسلكه في عداد ملائكة الرحمن أو شياطين الجان. فهو ملك من الرحمن حين يمهد

إلى تخفيف الفجيعة عن قومه المنكوبين، وهو شيطان من الجان حين يسعى إلى استنزال النقمة على أعداء قومه الذين ينصبون لهم الفخاخ. وها نحن أولاء قد بلغنا الفنان العليم بأصول فنه، ونعني به الممثل البدائي الذي يفصح بايقاع اللفظ والحركة وبزي التنكر. وسبق أن ألمعنا إلى أن التمثيل من فنون الخطاب المباشر، وبسطنا ما نعنيه بهذه العبارة، ولكننا لم نضع عبارة فن الخطاب تحت مجهر البحث. ما الفارق بين الخطاب وفن الخطاب؟ وما الذي يجعل الخطاب فنا وما الذي يجرده من الفن؟ إن أي خطاب لا يستهدف إلا نقل معنى محدود. فأنت حين توجه خطابا إلى صديق عن حالة الجو، لا ينقل خطابك أكثر من تقرير حقيقة. أما فن الخطاب فيقرر حقيقة ما وهي الشيء الظاهر، ويحمل الحقيقة حقيقة أهم. وفيما يرى بعض النقاد، وقد ثبت أنهم محقون، أن الفن يقول شيئا ويعني شيئا آخر أكثر منه أهمية. والممثل البدائي فنان أصيل لأن اللفظ بين شفتيه أصبح موسيقى، والحركة التي يضطرب بها جسمه أصبحت رقصا، أما ملابسه التنكرية فهي تنم على أنها تخفي ظاهره وترمز إلى رغبة كامنة فيه للتوحد بقوة خارقة يستمد منها المناعة وعزة الجانب والصلابة أمام خطوب الزمان.

الموت والحياة والنشور هي لحمة العرض المسرحي وسداه منذ أجال الانسان البدائي أبصاره في أكناف هذا الكون وراح يستكنه حقائقه. وإذ كانت حاجة البشر الأولى هي إلى التثبت من بقاء الحياة واستمرارها، فان قدوم الربيع وما يصحبه من إقبال الحياة على الناس لهو آية الآيات على أن الحياة باقية، وأن أنفاسها يتنسمها الزهر والطير والشجر والثمر والبشر. وثمل الانسان البدائي بخمر هذه الحياة القوية الفياضة، وأقام للربيع أعيادا تستيقظ فيها غرائز البشر النائمة من مراقدها وتنطلق تمرح على هواها. وأناب الممثل البدائي في ثيابه التنكرية نفسه عن قومه في الافصاح عن فرحة الحياة بالربيع، فشخص متعة الجنس، وأعرب عن ألاعيب الغريزة وخلجات الجسم الثائر الفائر، وأطلق الفكاهات التي قد تغض لها البصر حياء في المحافل

العامة. وجذور الكوميديا وروح الطرب والفكاهة والمرح هي في تربة الربيع وخصبه ونبته ونمائه.

ويحسن بنا أن نتريث هنا قليلا قبل أن نمضي في قصة المسرح قدما. إن الموارد الفنية التي يستعين بها اللاعب على التمثيل تنحصر أول ما تنحصر في شخصه، ونعني بها صوته وحركاته وقناعه وزيه التنكري وما قد يحمله في يده من لوازم لا تنفصل عنه كأداة موسيقية يسخرها ليضاعف الأثر السحري الذي يطبعه في نفوس جمهرته. ثم يتطور أسلوب العرض المسرحي فيرى الممثل أنه لا يستطيع أن ينهض بالتمثيل في أي مكان كما كان يفعل أولا، بل يصبح التمثيل رهنا برقعة ما – ومن هنا نرى الفكرة الأولى لخشبة التمثيل؛ ثم يجب أن تتهيأ أماكن للنظارة – ومن هنا نرى الفكرة الأولى لملعب التمثيل؛ وكذلك لا يضطلع الممثل بالتمثيل بمفرده بل ينضم اليه آخرون، فالعرض التمثيلي قد أصبح طويلا معقدا؛ ولم يعد التمثيل مقصورا على مناسبات طارئة بل يقيد بمناسبات قومية عامة كالأعياد الدينية. وحين يتم اختراع خشبة المسرح، تكون عارية أول الأمر، ثم ما تلبث أن تزود بالستور وقطع الأثاث والمناظر. وإلى هذه المرحلة والمسرح يقوم في العراء، ثم تحدث فيه المناظر ثورة، فنراه ينطوي داخل دار مسقوفة. وبداخل الدار المسقوفة تحدث ثورات فنية سنورد ذكرها فيما بعد. ومن ثم يمكن القول بأن تطور المسرح ما هو إلا تطور لأساليب العرض المسرحي.

وقد آثر المؤلف أن يسلك تطور المسرح في مراحل، فالمسرح فيما يبدو لا يتقيد بالزمن، وقد يطول العهد ببلد ما وهو في مرحلة ما يمضي فيها عدة قرون، ويقف عندها، فليس ثمة ما يدعوه إلى أن يعدوها، ولكن المسرح يبلغ فيها الأوج، وبلد آخر قد تستغرقه مرحلتان أو ثلاث في غضون مائة عام نتيجة لتغير مجريات الحضارة فيه. فمثلا قد يحدث تطور ضخم في مرحلة ما في رقعة ما من العالم مثل ما حدث في اليونان القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد، في حين يطول الانتظار ببقية بلاد أوربا إلى هذه المرحلة فلا تتحقق إلا في القرن السادس عشر الميلادي، ثم تنهار حضارة اليونان، وينطمس المسرح الأثيني، في حين تمضي بلاد أوربا الأخرى ببطء نحو مراحل المسرح الأخرى، وتبلغ بريطانيا في عهد شكسبير في بداية القرن السابع عشر نفس المرحلة التي بلغتها اليابان في أوائل القرن الرابع عشر.

وقد أخذ المؤلف عنوان كتابه عن شكسبير الذي يقول في مسرحية «كما تهوى» في المشهد السابع من الفصل الثاني على لسان فيلسوف المسرحية الحزين المدعو جاكويس إن الدنيا ما هي إلا مسرح كبير وإن البشر ما هم سوى ممثلين فيها، وكل ممثل لا يلعب إلا دوره، ألا وهو قصة حياته التي تتألف من سبع مراحل، ويتغير فيها المشهد من مرحلة إلى مرحلة، كما يتطور فيها الممثل من مرحلة إلى أخرى.

فالمسرح إذاً في عرف المؤلف كائن حي وحياته كالانسان سواء بسواء تنتظم في سبع مراحل. على أننا يمكن أن نستبدل لفظ «مراحل» بلفظ «عصور» ولا فارق كبير بينهما، وكل ما في الأمر أن عصور قد تكون أكثر سيرورة حين يؤتى موضوع ما من الوجهة التاريخية كأن تقول مثلا العصر الحجري أو عصر الحديد أو عصر الفروسية وما جرى مجراها.

كل ما يحققه المسرح في عصره الأول لا يعدو عرضا تمثيليا قوامه ممثل متنكر. وهذا العصر سابق لفجر التاريخ ولكنه قد يستمر فيتصل حبله في بعض البلاد بالحاضر. ومسرح الكاثاكالي بجنوب الهند هو مسرح الممثل المتنكر الذي لا يعلى عليه والذي يقف ندا لاعظم مسارح الغرب تطورا إن لم يبذها. ولا تقع عين الناظر إلى اللاعب إلا على غطاء مزخرف للرأس من الخشب يتألف من عدة أدوار، ويحيط به من الخلف إطار دائري من الخشب المزخرف على شكل هالة، وفي كل أذن قرطان، وعلى وجهه طبقات من الأصباغ والمساحيق المصنوعة من دقيق الأرز، وتلتف حول قامته طيات من الملابس تصل إلى الأرض وتعوق الحركة، وتخفي معالم الجسم على عكس الزي الذي يلبسه لاعبو الباليه والذي يراعى فيه إبداء خطوط الجسم وجمال تقاسيمه وأن يكون عونا للاعب على الرقص.

وليست ثمة منصة للمسرح أو مقاعد للجمهور.

واللاعب عليه أن يبرز من بين صفوف الجمهور لكي يبلغ رقعة التمثيل، وهي ليست إلا مكانا لموطىء قدميه وحركات جسمه، من وراء ستار يحمله اثنان يسقط على الأرض حين يدخل اللاعب، ثم يرفع وينشر حين ينتهي من أداء دوره. واللاعب لا يستعين بالكلام، فثمة منشد يروي مشاهد المسرحية في حين يأخذ اللاعب في الرقص. ومن المشاهد النادرة المثال التي مثلها مسرح الكاثاكالي مشهد ينظر فيه اللاعب إلى إحدى يديه، فيخيل إليه أنها زهرة لوتس، ثم يلاحظ نحلة تطير فوقها، واذا بالنحلة تحط على زهرة اللوتس وترشف من رحيقها. واذا بنحلة أخرى تنجذب إلى النحلة الأولى، وتأخذ النحلتان في الدعابة والعبث تطارد إحداهما الأخرى وتطير حولها ثم تنطلقان بعيدا في نهاية الأمر بعد أن تكونا قد شبعتا لهوا. وما زهرة اللوتس والنحلة الأولى والنحلة الثانية سوى يدي الممثل لعب بهما لعب الحواة، ورقص بهما رقص اللوتس والنحل. وقد أفرد مؤلف الكتاب لراقص الكاثاكالي مكانا فوق لاعب الباليه، فهو في تخييله المشاهد النظارة يبلغ أدق وأرق حركة يصل إليها لاعب الباليه دون أن تكون له ميزته في التحفف من الملبس وسرعة الحركة.

ويشهد المسرح في عصره الثاني ثورة دينية عارمة تجتاح الشعائر الدينية القائمة إذ ذاك وتحيل محلها عقيدة دينية جديدة يجري الاحتفال بها في ميقات معلوم من كل عام. فالمسرح التراجيدي عند الأثينيين في القرن الخامس قبل الميلاد يرجع إلى انتصار طقوس عبادة دينسوس على ما سبقها من العبادات. ومسرح العصور الوسطى في أوربا يرجع إلى سيادة الدين المسيحي وتوطد أركانه. ويستمد المسرح الحالي في التبت وجوده من سيطرة العقيدة البوذية على عقيدة أخرى كانت تنافسها.

ومسرح التبت خير نموذج للمسرح في عصره الثاني، وهو يقام أثناء الاحتفال بعيد الحصاد في أخريات أغسطس وأوائل سبتمبر من كل عام، ويجري في سهل فسيح بين جبال التبت. وفي طليعة الوافدين إلى المهرجان سراة القوم حيث ينصبون خياما يأوون إليها أيام المهرجان ويملأونها بالزاد. أما عامة القوم فيؤمون المهرجان كل يوم في الصباح ثم يؤوبون إلى ديارهم في المساء، بعد أن يشهدوا المهرجان وقوفا أو جلوسا.

وفي طرف من أطراف رقعة المهرجان يقوم مبنى من دورين ينزل به مندوب الدير البوذي، وبه كذلك غرفة للملابس معدة لاستقبال الممثلين حين يستبدلون ملابسهم بملابس التمثيل، وفي منتصف رقعة المهرجان سرادق مغطى بالقماش يرتكز على ثلاثة أعمدة قوية، ويقسمه العمود الأوسط إلى شطرين متساويين، أحدهما وجهته إلى الشرق. وأعد الشطر الشرقي بحيث تتوسطه إلى الأمام شجرة يجري عندها الرقص أثناء التمثيل، وأما فيما عدا ذلك فليس له وظيفة أخرى، ويبقى شاغرا. وفي الشطر الأخير مقعد لرئيس المهرجان، وهو أحد كبار الأولياء الصالحين من أتباع بوذا يدعى لهذا الغرض خصيصا من الهند، وأمامه تبسط الهبات. وفيما بين مقعد رئيس المهرجان تقوم أرائك ومقاعد ومناضد تستخدم في عرض مناظر بداخل الدور وكذلك أشياء أخرى يصطلح على دلالاتها: فربع من أعواد النبات مغطى بقطعة من قماش أحمر يرمز إلى بيت، وبعض أغصان الأشجار المغروسة في الأرض ترمز إلى غابة. أما السرادق فيمثل حاجزا خلفيا تدور أمامه مشاهد العرض. وأسلوب التمثيل مزيج من الانشاد والرقص والرواية. ونصوص المسرحيات تتألف من أدوار الممثلين وأدوار للرواة والملقين. ويؤلف الرقص الشطر الأكبر من العرض، ويصحبه إيقاع على الدف، ويتوقف الايقاع قبل أن يبدأ الانشاد. ويجري الانشاد بسرعة يتعذر معها الابانة عن الألفاظ، ويزيد من صعوبة الفهم أن النصوص وهي من الشعر صبت في قوالب من لغة التبت الفصحى، ولا يملك الناظر إلا أن يتتبع مجريات المسرحيات من حركات الممثلين. أما الملابس فعلى نوعين: واحد لمن يمثلون الأدوار الكبرى ويمتاز بالزخرف والبهرج، والآخر لمن يمثلون الأدوار الثانوية ويمتاز بالبساطة. وتغيير الملابس له دلالته، فهو يرمز إلى انتقال

الممثل من حال إلى حال، فحين يضع أمير عباءة قاتمة فوق غلالته الصفراء تفهم أنه لم يعد أميرا بل أصبح طريدا شريدا. أما أدوار السحرة وأطياف العالم غير المرئي فيستعان على أدائها بلبس الأقنعة.

ومن بين فصول المسرحيات الكبيرة مشاهد قصيرة باللغة العامية تمثل صورا من الحياة العائلية وما يدور فيها من فكاهات وأضاحيك، وتعج بالتورية والنوادر التي يطرب لها الجمهور وقد يستخفه الطرب فيأخذ في الزحف على رقعة الممثلين، ولكن حراس المهرجان له بالمرصاد إذ يطوقون رقعة التمثيل ويضربون الأرض من حولها بالسياط.

وسمات التغيير التي يحملها المسرح في عصره الثاني واضحة. فليس التمثيل مقصورا على ممثل يؤدي عرضا مسرحيا في زي تنكري وعلى رأسه قناع، بل إنه ينهض على أكتاف أكثر من ممثل، وقد تنضم إليه جوقة منشدين، وذلك لأن العرض المسرحي لم يعد مجرد أداء شعيرة دينية بل أصبح مسرحيات طويلة عريضة تشمل شؤون الخلق والكون وتستقصي سير الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الذين هم ظل الله في الأرض وتتضمن تصورات فلسفية عامة. وضخامة حجم العرض المسرحي، وهو الأمر الذي يدعو إلى أن يجري التمثيل على أيام كثيرة، والحشد الضخم من النظارة الذين يدعون لشهوده، من بين الأشياء التي دعت إلى تخصيص رقعة للتمثيل ورقعة للنظارة ووسيلة لفصل الممثلين عن النظارة حتى يتسنى لهم أن يؤدوا أدوارهم دون أن يعكر أحد صفوهم؛ والتي كانت أيضا حافزا إلى اختراع منصة التمثيل والى إعداد قاعة أو ما أشبه بها لايواء النظارة. ومن خصائص العرض المسرحي الضخم أنه يحتاج إلى توظيف كافة الجهود للنهوض به والى الاستفادة من حصيلة الخبرة الفنية التي لأولئك الذين أسهموا فيه في أعوام ماضية ثم تقاعدوا. والذين يلمّون بأكبر حصيلة من الخبرة الفنية يسعى اليهم ويطرق بابهم، وتطلب مشورتهم، ويدفع لهم الثمن لقاء المشورة، وهنا يدخل الاحتراف المسرح ثم تتسع آفاقه ويبسط نفوذه في كل مكان ويصبح العصر الثالث للمسرح عصر الاحتراف.

ويتوافق انحسار ظل المهرجانات المسرحية الدينية نتيجة ثورة فكرية تضعف من شأن العقيدة، وارتفاع نجم الاحتراف؛ ويكون ثمرة توافقهما مسرحيات قصيرة رأينا بداياتها في المشاهد القصيرة التي كانت تعرض بين الفصول الطويلة لمسرحيات التبت الدينية. وفي هذه المسرحيات القصيرة تتوارى الموضوعات الدينية، وتبرز العناية برسم الشخوص وتبدو الحذلقة في وضع الحوار فيتلألأ بالفكاهة أو النوادر أو يسعى الى كشف المكنون. والمسرحية قصيرة، وقد يؤدي اللاعب فيها أكثر من دور لقلة عدد اللاعبين، ولأن الذين يقومون على أمرها ممثلون يتعيشون من هذه الحرفة، وليس في مقدورهم بذخ المهرجانات الدينية في العصور القديمة أو



المهرجانات الدينية في العصور الوسطى التي كانت تنفق عليها هيئات عامة.

ومن بين أنماط المسرحية القصيرة التي أتى بها عصر الاحتراف نمط يعرف «بالمفاكهة» أو إذ شئت الترجمة الحرفية لما كانت تعرف به في انجلترا فهي «الاستراحة»، التي كان يجري تمثيلها في قاعة بقصر نبيل أو ثري من أثرياء القوم حين كان يأدب مأدبة لضيوفه. وقيل في تعليل الاسم أشياء كثيرة منها إن بين مراحل وجبات العشاء كانت تقوم استراحة تشغل بمسرحية قصيرة للتفكهة والترفيه عن المدعوين.

ويتجه مسرح الاحتراف في سيره قدما فيستحدث منصة المسرح ثم تضاف إليها نصب في مؤخرة المنصة تعرف في اللغة الفنية للمسرح بالخلفية، وتهيب الحاجة بالممثلين إلى استخدام قطع أثاث كقعد أو عرش أو فراش أو أشياء أخرى ترمز إلى مشاهد من الطبيعة لا يمكن توافرها مثل سحابة أو جبل. ثم يطمح المسرح إلى مزيد من التطور، فيسعى إلى أن يصور السحابة وهي تتهاوى في جو المسرح، أو الجبل وهو ينشق فيكشف عما بداخله. والحركة لا يمكن أن تأتي من تلقاء ذاتها، فيبتدع استخدام الآلة للاتيان بها. وهنا يحتاج المسرح إلى تنظيم كبير ترصد له الجهود، ويدخل المسرح في مرحلة جديدة تعرف باسم المسرح المنظم.

وفي العصر الرابع للمسرح وهو عصر التنظيم، تستقيم أمور المسرح على أصول ستة هي منصة المسرح التي تكفل سيطرة الممثل على جمهوره إذ تعلو هامته على هاماته، كما تعلو السفينة على صفحة الماء وتثبت بذلك سيطرتها على موجه وعلى مده وجزره. وبديهي أن اللاعب في مسرح الاحتراف ليست له المنعة التي يحظى بها اللاعب في المسرح الديني؛ فالموضوع الديني كفيل بالهيمنة على مشاعر النظارة، أما لاعب مسرح الاحتراف فعليه أن يستعين بالحيلة، والحيلة تتفق عن منصة التمثيل ووظيفتها السيكولوجية التي بسطناها. وثاني الاصول الستة خلفية المسرح، ونعني بها النصب التي تعد في مؤخرة المنصة وتمد عليها الستر وتقيم حدا فاصلا بين المنصة وما وراءها فتركز أنظار الجمهور على ما يجري على الخشبة، وتقف سدا حاميا بين اللاعب وبين ما يجري وراء الخشبة مما قد يشتت ذهنه ويصرفه عن أداء دوره على الوجه المنشود. وكذلك تهييء الخلفية للاعب أن يدخل وأن يخرج على وجه فعال أخاذ. وفن الاداء عند الممثل ينحصر في أمور ثلاثة: قوة المدخل، وقوة المخرج، وروعة التمثيل فيما بينهما. فاذا لم يكن مدخله قويا خسر المرحلة الأولى فلن يكترث النظارة كثيرا لتمثيله، واذا لم يكن مخرجه قويا ضاع الأثر الذي طبعه في النظارة بروعة تمثيله. ولن يتأتى للممثل أن يدخل أو يخرج على وجه مثير إذا كان يسعى إلى المنصة من بين صفوف الجماهير كما كان الشأن في مسرح القرون الوسطى بأوروبا المسيحية. ومن ثم فان الخلفية تهيء له سهولة المدخل والمخرج وعليه أن يستغلها في التمثيل لصالحه. ورابع الأصول غرفة للملابس تكفل له ارتداء ملابس التمثيل بعيدا عن الأنظار وأن يغير هذه الملابس بسرعة حين تدعو لذلك الحاجة. ثم يأتي خامس الأصول وهو غرفة للأثاث يختزن فيها من قطع الأثاث ما استنفد مهمته على المسرح أو ما يتطلبه المسرح في لحظة من لحظات التمثيل. وآخر هذه الأصول علية من فوق خشبة المسرح، فقد يجري التمثيل على مستويين من مستويات النظر، كما يحدث حين يناجي حبيب على منصة المسرح حبيبته التي في الشرفة. هذه هي الأصول الستة للمسرح المنظم، وقد يضاف اليها سابع وهو الصورة الكلية الجمالية التي تتألف من تساوق الأصول الستة وتناسقها.

ومسرح شكسبير يندرج تحت المسرح في عصره الرابع، وكذلك يمكن أن ندرج المسرح الأثيني تحته، إذ أن المسرح الأثيني مشكوك في أمره. فجيئه في أعقاب ثورة دينية يسلكه في العصر الثاني للمسرح، في حين أن استكماله لأصول المسرح الستة يسلكه في العصر الرابع.

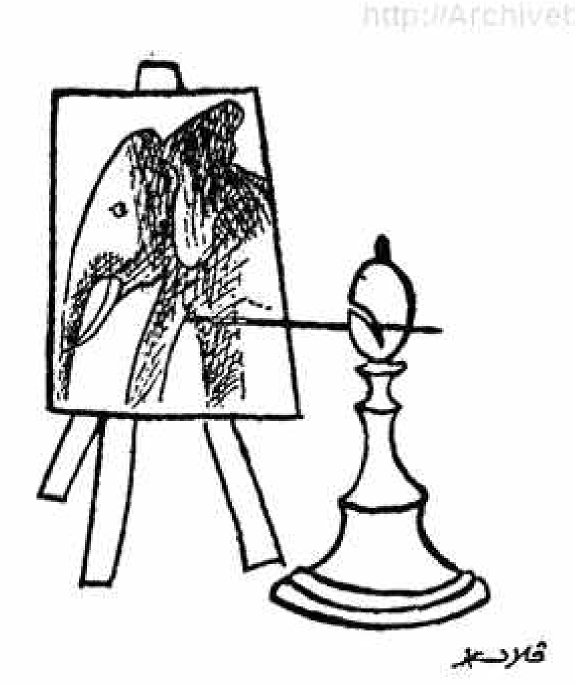
ودارت عجلة التطور. فوجود النصب من حول خشبة المسرح والى خلفها استدعى وجود المناظر وهذه مرحلة ثورية في تاريخ المسرح، إذ كان لزاما على المسرح أن ينضوي تحت دار مسقوفة

فانطوت إلى الأبد صفحة مسرح العراء حيث كان النظارة يجتمعون تحت قبة السماء؛ ولذلك أسباب: فالمناظر تستهوي أكبر عدد من النظارة ولا يمكن أن يختلف الجمهور إلى مسرح لا يحوي مناظر بعد أن وطن النفس على رؤية المناظر كجزء لا يتجزأ من العرض التمثيلي الذي دفع من جيبه الخاص ليشهده. والمناظر لا يمكن أن تصمد لعوادي الجو وتقلباته، ولا يبرز روعتها الكاملة إلا انعكاس الأضواء عليها. واستقر المسرح في وعي النظارة كالأداة الأولى للتفكهة والتسرية، فزادت لذلك حفلات العرض وأصبحت يومية. ولا يعقل أن تترك المناظر في العراء على وجه يتكرر يوميا. فاذا جاز هذا يوما أو أسبوعا، فانه لا يجوز طول الوقت. ولم يعد المسرح مقصورا على إذكاء عواطف الجمهور، بل أصبح يستهدف إثارة عقولهم أيضا. والذي يشهد مباراة حامية في كرة القدم تستغرق حواسه وعواطفه، لا يكترث كثيرا لتقلبات الجو، أما الذي يتابع حوارا فلسفيا أو مساجلة فكرية تتضمنها مسرحية ما فانه يؤثر المقعد المريح والجلسة الهادئة. وكان مسرح شكسبير لا يوفر أماكن الجلوس إلا لسراة القوم الذين يدفعون الأجر الكبير لمشاهدة المسرحية، أما المسرح في عصره الخامس فقد وفر المكان المريح تحت سقف يدرأ عواصف الطبيعة للجميع.

ومسرح عودة الملكية في انجلترا، وهو المسرح الذي جاء في أعقاب رجعة الملك تشارلز الثاني في عام ١٦٦٠، نموذج للمسرح المسقوف الذي يرمز للمسرح في عصره الخامس.

ولم يقنع المسرح بوجود المناظر في حد ذاتها، بل أراد أن يسخرها ليوهم النظارة بأن ما يروه أمامهم هو الحياة بلحمها ودمها وأحداثها ومشاهدها. وكانت خشبة المسرح تبرز من بين مقاعد الجمهور فأخذت تنحسر شيئا فشيئا، وتضيق رويدا رويدا، واتخذت رقعة التمثيل شكلا يعرف باطار الصورة، ضلعاها الجانبيان جداران وقاعدتها خشبة المسرح، ويصل ما بين الجدارين عقد من فوق. وأصبح مسرح إطار الصورة علما على المسرح الذي يوهم الناظر بأن أمامه قطعة حية من الحياة، ولذلك أطلق عليه مسرح الايهام.

ومسرح الكابوكي باليابان، وترجع بدايته إلى القرن الثامن، يجمع بين خصائص المسرح المنظم ومسرح الايهام، وبين سمات المسرح في العصر الحديث. فخشبة المسرح طويلة جدا بالقياس إلى المسارح الغربية، والصورة يحيط بها إطار بيضاوي كالشاشة البانورامية، وتغيير الناظر يتم باستخدام المسرح الدائر. والمناظر التي تحيط بخشبة المسرح توفي على الغاية في محاكاة هذا العالم السابح في فضاء الكون، ولكن التمثيل والالقاء يصبان في قوالب لا يخرجان عنها ويبعدان عن منحى التمثيل والالقاء الطبيعيين. ومسرح الكابوكي يخرج على إطار الصورة إذ تمتد من خشبة المسرح منصة طويلة ضيقة تصل حتى مؤخرة قاعة النظارة. وقد تمتد من مؤخرة القاعة منصة أكثر طولا تصل حتى الطرف الآخر من الخشبة. وعلى المنصتين يجري تمثيل المواكب أو قد تحتل جوقة المرتلين جانبا منها دون



صورة ذاتية

إخلال بفكرتنا عن الواقعية في المسرح ووظيفة إطار الصورة الذي يجب أن تنحصر داخله كل المشاهد.

ونهاية المطاف هو مسرح اللايهام أو مسرح العصر الحديث، وهو مسرح العصر السابع. وجلي أنه ثورة عارمة على مسرح إطار الصورة، وقد أتى بصور جديدة منها مسرح الحلبة، وترى المشاهد فيه من جميع الجهات، ومسرح الخشبة المكشوف، ولا يعلو فيه على الخشبة عقد أو يحدها جداران، وكذلك المسرح الدوّار، أي الذي يتحرك في حركة دائرية.

ونحن لا نذهب إلى أن ما عرضناه عن تطور المسرح يفي تماما بحق الكتاب. فالكتاب آية في سعة المعرفة بالمسرح شرقيه وغربيه، ويعجب القارىء فيه تواضع مؤلفه حين يفصح عن عجزه في أن يقطع بشيء في تاريخ المسرح، أو عن جهله بدقيقــة من دقائقه من المفروض ألا يعرفها إلا ندرة من المتخصصين. ومن بين محاسن الكتاب هذه اللوحات والصور والرسوم التوضيحية التي جرت بها ريشة الكاتب، والتي تيسر على القارىء الاحاطة بشكل من أشكال المسرح لا يمكن أن تعيه المخيلة دون توضيح. والكتاب فوق هذا وذلك مجمع لأسرة البشر يلتقون فيه بلا تفرقة في اللون أو العنصر أو الدين على أرض الفن وفي ملاعب التمثيل.

فخرى قسطندى

كشف المجهول

The Explorers Edited by G. R. Crone & D. Middleton
Cassell. 25s.

جمع مواد هـذا الكتاب ج. ر. كرون و د. ميدلتون. والأول أمين مكتبة الجمعيـة الجغرافيـة الملكية بلندن حيث يقوم برسم وترميم الخرائـط، وله عدة كتب تتنــاول علم الجغرافيا وفن رسم الخرط، كما أنه قد منح وسام البحث العلمي من الجمعية الجغرافية الملكية الاسكتلندية عام ١٩٥٤، وحصل على منحة مرتشيـون من الجمعية الجغرافية الملكية بلندن.

يقول أوزيريس الاله والرحالة المصري في احدى العبارات الأوزيرية: «ليس هناك مكان أو ركن في العالم لم أذهب اليه وقدمت لجميع الناس فيه ما وجدته من علم وخير وفن».

وتقول مقدمة الكتاب إن صورة المكتشف تحتل مكانا خطيرا في التاريخ البريطاني، كما أن العقلية الشعبية تصف المكتشف بالصلابة والقوة والرغبة الصادقة في اقتحــام الأمكنة المجهولة دون أن يهتم بأمنه الشخصي، ليعود بعد حوادث يشيب لهولها الولدان بخريطة جديدة لأمكنة جديدة كانت حتى وقته مجهولة، وبحكايات وأساطير عن شعوب غريبة. وهذا التعريف يرتبط بالقرن التاسع عشر عندما اندفعت الحضارة الغربية باحثة منقبة مستكشفة في كل ركن من أركان الأرض: إدوارد جون إير وهو يقتحم في عناد واصرار رمال وسط استراليا، ورجال فرانكلين وهم ينطلقون نحو الجنوب مبتعدين عن متاهات المناطق القطبية، وكثيرون غيرهم. ولكن الكتاب يقول إن البعثة التي تتعرض لمثل هذه الكوارث والمفاجآت رغم ما في هذا من بطولة تعتبر بعثة فاشلة بسبب عدم إحكام الخطة التي وضعتها قبل بدء رحلتها.

ولكن هذا الديوان الجامع لمذكرات المكتشفين منذ القرن السادس قبل الميلاد حتى القرن العشرين الميلادي يقدم لنا هذه الشجاعة التي عاشها رجال ونساء وهم يواجهون الأخطار ويقابلون الموت في رحلاتهم الى المجهول. وهو يقارن إمكانيات المكتشفين الأول البسيطة بهذه الامكانيات العلمية الضخمة التي توضع الآن تحت تصرف المكتشفين المحدثين، فتبدو أمامنا





قصيدة النثر

وجماليات الخروج والانقطاع

كمال أبوديب*

١ ***في كتابي في البنية الايقاعية للشعر العربي (١٩٧٤). وردت بضعة مقاطع لم يتنبه الى خطورتها أحد رغم كثرة الباحثين الذين تناولوا هذا الكتاب بالدراسة وكانت تلك المقاطع تستند بعمق الى فهمي الشخصي لمكونات البنية الايقاعية للشعر العربي، وتتكهن باحتمالات مستقبلية تخرج عليها وتؤسس نمطا جديدا من التشكيل الايقاعي، هي ذي المقاطع المعنية.***

هكذا يقال : لا يتصور حدوث تحول جذري في بنية الايقاع الى أن تتغير بنية العقل : البنية الفكر ـ نفسية ذاتها، والتغير، فيما يبدو، كان محالا قبل العقدين الأخيرين. وهاهي علائمه. لكنها لم تزل علائم. وإذ يقال هذا لا يقصد التغير بما هو حدث جزئي، وإنما بما هو فعل كامل على صعيد الثقافة كلها، أي ولادة بنية جديدة. أي أن حدوث تغيرات جزئية ضمن مجال الثبات، لا ينكر: في نماذج من الشعر الصوفي في النثر ـــ الشعر ملامح تغير جزئي. لكن البنية الفكر ـ نفسية ظلت ذاتها. نحن نبدأ الآن.

وملامح التغير تنجلي في البنية ذاتها : إخماد الحركة، والبحث عن السكون أو بالدقة الهدوء، في قصيدة النثر توجد الكلمة لا جسدا صوتيا من الحركة المستمرة والسكون اللحظي، بل بنية السكون فيها مكون أساسي ، حين نقرأ الكلمات نحاول أن نخمد الحركة الى أقصى حد، والعلامة المطلقة لذلك هي القراءة دون حركات على أواخر الكلمات . وهذا مظهر شيق للبنية الجديدة، لأنه يحتضن فيما يحتضن تتابعات مثل (ـ٥٥). واحتضان هذا التتابع هو النقيض المطلق لايقاع شعر التراث. وهو أيضا ليس حدثا عابرا . الشكوى التي تسمع من طنين شعر التراث وحدته، والدعوة الى شعر هادئ مهموس ، أو شعر نبر، هما، جوهريا، قول بسيط: ثمة شيء يبزغ في حياتنا جديد. بنية جديدة يعجز الايقاع التراثي عن بلورتها وتجسيدها. بل انه ليشكل نقيضها المباشر : الكتابة بايقاع تراثي هي ، في الواقع، إدخال لبنية مغايرة وتأكيد لهذه البنية في الضمير العربي الحديث. لذلك قد يشعر المتلقي بالقلق واللاتوازن، بأن شيئا يحدث منفصلا عنا، متحركا في مجال غريب على الذات.

خلق إيقاع شعري حديث، إذن ليس عملا مفتعلا، إنه حتمية تاريخية. ولقد جاء حتميا ودور المؤثرات الخارجية يجب أن يحدد من جديد، أن يكون لها أكثر من فعل اللفت الى مجالات ممكنة ، شيء يكاد يناقض حركة الثقافة كلها، يناقض إيقاع التطور التاريخي.

وتقبل السكون تقبل التتابع (ـ٥٥) في بنية الكلمة والتشكل ، ليس فعلا خارجيا . إنه ثمرة لتقبل في الجذور ، لأنه يستقي من لغة الحديث اليومي ، اللغة المحكية ومن الشعر المؤلف بهذه اللغة. وليس بعيدا أن تكون اللغة المحكية بايقاعها الخاص المؤثر الأقوى في تغيير ايقاع الحركة الدائبة لقرون.وإذ نلتصق بالذات الحية، دون تعال عليها، لابد أن ينعكس هذا التعبير على لغتنا الفوقية: لغة الفكر المنفصل المتعالي يمكن التكهن دون ادعاء للنبوة، بأن تعميق الالتصاق باللغة المحكية ، بالذات الحية، والفولكلور ، سيؤدي الى اتخاذ بنية ايقاعها بنية لايقاع الشعر المكتوب بالفصحى، أو يقرب، على الأقل البنيتين ليخلق بنية ايقاعية وسيطة، هكذا يبدأ التوفيق الضروري بين اللغة الفوقية وبين الذات ويبدأ زوال الازدواجية التي تترك آثارها على الفكر العربي في غيبوبته وضبابيته وضعف تركيبه المنطقي.

★ ناقد وأستاذ كرسي الدراسات الشرقية بجامعة لندن.

في الشعر الذي يكتب الآن بندرة، والذي لابد اذا استمر التطور الطبيعي ، من أن يكتب بوفرة ، تصبح شخصية الكلمة شيئا غير جسدها الصوتي شيئا يتحدد بدورها التكويني في التجربة الشعرية وبنية القصيدة. الكلمة في الشعر التراثي توجد صلبة حادة لا يغيرها شيء تفرض نفسها على التشكل الايقاعي، وحولها يتأطر الايقاع ، يمط جسده ليتكون. التغيير الجذري الذي نحتاجه هو أن نحد من طغيان الكلمة وقسرها للايقاع كله: بأن نحيلها الى جزء بنيوي يتحدد هو بطبيعة الايقاع والتجربة الشعرية، أي نكسبها مرانة داخلية فيكون لها في سياق ما الدور الايقاعي (X) وفي سياق آخر الدور (Y) ، وهكذا يتم ذلك بأن نعطي أنفسنا القدرة على قراءة الكلمة كما نحتاجها أن تكون في السياق ، محركة أو ساكنة، منبورة أو غير منبورة - ضمن شروط تنبع من طبيعة الكلمة ذاتها - بإرادة مطلقة تقريبا.

كلمة (حالم) لها في الشعر التراثي دور مطلق هو (-ه--ه)، عبر عنه الخليل بتمثيل جسدها الصوتي ، لا بشيء داخلي فيها أو بدور بنيوي لها. في الشعر الآن، يجب أن نستطيع إعطاء هذه الكلمة الدور (-ه-ه) أو (-ه--ه) وأن ننبرها هكذا (-ه--ه) أو نتجاوز عن نبرها أحيانا، بإرادة تستقي تسويغها من السياق الشعري الكلي والجزئي. ثم ينبغي أن نحدد دور الكلمة الايقاعي على أساس النبر الذي تحمله لا على أساس جسدها الصوتي.

بهذا يكون في مقدورنا استغلال إمكانية إيقاعية في الكلمة العربية لم يستغلها التراث إلا في مراحل نعرف عنها القليل القليل، لأن ثقافة التراث وبنيته الفكر - نفسية فرضتا اختيارا لامكانيات دون أخرى في الكلمة العربية. وجاء هذا الاختيار مخلصا إخلاصا مطلقا في تعبيره عن البنية . وإن لم نجار ثقافة التراث وشعراءه في إخلاصنا للبنية الفكر — نفسية لثقافتنا فإننا نخون الروح الفاعلة في التراث، لنتمسك بقشوره. التراث يعلمنا الاخلاص لذواتنا لفكرنا فلماذا نصر على خيانته بالاخلاص له، ولفكره؟».

وقد سبق هذه المقاطع بحث ذو بعد تاريخي اقترحت فيه أطروحة هي التالية:

«ثمة مرحلة في تطور الشعر العربي، سبقت عصر الخليل... كان الشعر فيها قائما على النبر.. ثم استمر الشعر بعد دخوله مرحلة الايقاع النووي، ابتداء من الشنفرى وامريء القيس يستقي انتظامه من المكونات الوتد — سببية بالدرجة الأولى، خمسة عشر قرنا على الأقل. ورغم بروز حركة تجديد واعية قاصدة في العصر العباسي، لم تتغير مفاهيم الفواعل الايقاعية في الشعر. ورغم انفجار حركة ثورة فعلية في العقود الثلاثة الأخيرة، فإن ماطرأ من تغيير ، على هذا الصعيد لا يزال طفيفا لا يتناول البنية الايقاعية بشكل جذري، هل ينبغي إذن أن نعيد كتابة تاريخ الشعر العربي على ضوء ما يقال هنا، باحثين عن النماذج التي قد تكون سلمت من «تصحيح» الرواة؟ أو لم يصدق أبوعمر بن العلاء حين قال إن أكثر ما قالته العرب من الشعر ضاع؟

على صعيد آخر ... أليس من الطبيعي ، والممكن أن نعيد للشعر العربي بعضا من حيويته الأساسية وحريته الجوهرية بأن نعيد خلق إيقاعه النابع من النبر ونفكه من إسار صيغ التركيب الصوتي والتتابعات الوتد - سببته الصارمة في تطلبها للتعادل الحركي؟ سؤال جذري ثالث لباحثين يأتون، لكنما هو، بالدرجة الأولى سؤال لشعراء يأتون» [١].

أما خطورة هذا الكلام فإنها تنبع من كونه يقر مشروعية نمط إيقاعي جديد ينشأ من التعامل مع التركيب الصوتي والايقاعي للكلمة العربية بطريقة جديدة خارجة على طريقة التعامل معها في تحديد الشعرية في العربية القديمة. وحين يتحقق هذا التعامل تخرج المكونات المتوارثة للايقاع من إطار الكم والنبر الممتزجين الى إطار النبر الخالص، ويصبح الانتظام الايقاعي ، من جهة أمرا عارضا، ومن جهة أخرى مكونا داخليا، أي نصيا قد يتحقق بشكل ما في النص الواحد لكنه لا يقدم قالبا نظريا ينبغي أن يتحقق في نصوص أخرى وبالصيغة نفسها، أي أنه لا يعود شرطا من شروط تحديد الشعرية خارجيا وبصورة مستقلة عن التحقق في نص متعين.

ولقد جاءت الاجابات على أسئلتي فصيحة بليغة، لا من النقاد وحسب بل من قبل الشعراء أيضا فانتشر ما نسميه قصيدة النثر انتشارا سريعا ، وتنامى بقوة وحيوية فضاء إيقاعي (يصعب تحديد نقطة بدايته لكنه يعود على الأقل الى جبران والريحاني والترجمة العربية للكتاب المقدس، وربما ضربت جذوره في القرآن الكريم والنثر الصوفي) انضاف الى النمط الايقاعي التقليدي النابع من البنية الايقاعية للشعر العربي. ومن الجلي أن عبارتي هذه تتضمن أن النمط الجديد ليس نابعا من البنية الايقاعية للشعر العربي، بل هو انبثاق مغاير يجسد عملية انقطاع عنها وتدشين فضاء مستقل عن مدارها وفي ذلك كله تجل لانبثاق حساسية جديدة وتصورات جديدة وشعريات جديدة وفي نهاية المطاف انبثاق عالم جديد. إن العالم الذي انتشرت فيه قصيدة النثر غير العالم الذي سادت فيه الايقاعات النابعة من البنية الايقاعية للشعر العربي ، أما ما هي وجوه هذه المغايرة فذلك ما لا طاقة لي على اكتناهه وتحديده بعد، وإن كانت دراساتي تزدحم بإشارات كثيرة لبعض معالمه . بيد أنني أود إيراد أكثر وجوه الاختلاف جذرية وحدة: إن البنية الايقاعية للشعر العربي تتشكل بكلمات تبسيطية مؤقتا من العلاقات التي تنشأ بين نواتين ايقاعيتين (أو ثلاث نوى أحيانا)

تشكلان ثنائية ضدية، هما فا (–ه) وعلن (––ه) حين تنتظمان على محور الترتيب أو التراصف الافقي لتنتجا وحدات إيقاعية تتوالى أو تتكرر أو تتناوب بدرجة عالية من الانتظام تمثل فيها (علن) المكون اللامتغير و(فا) المكون المتغير، وتحمل الوحدات الايقاعية واللغوية والدلالية نبرا يلعب دورا أساسيا في تكوين الايقاع. أما في قصيدة النثر فإن الايقاع لا يستند الى علاقات التراتب بين نواتين ايقاعيتين متعارضتين والى تكرارهما على مسافات منتظمة تختلف ويؤدي اختلافهما الى تكوين بحر أو آخر، بل يتنامى الايقاع من نوى ايقاعية ليس بينها علاقات محددة من حيث تركيبها الصوتي، من جهة وترد في السطر الشعري ورودا اعتباطيا (بالمعنى الدقيق المحايد للكلمة) لا يحكمه مبدأ منظم، من جهة أخرى. ولقد أظهرت في كتابي المشار إليه أعلاه الفروق التي تنشأ بين الأنظمة الايقاعية التي لا تستند الى ثنائية ضدية (ومنها النظام الفرنسي) وبين الأنظمة ا التي تستند الى ثنائية ضدية (ونموذجها النظامان العربي واليوناني). وبوسعنا القول هنا إن قصيدة النثر تولد ايقاعات لا تستند الى ثنائية ضدية من جهة، ولا تلجأ الى نظام بديل مثل عدد المقاطع المشكلة للبيت الشعري، كما يفعل الشعر الفرنسي، من جهة أخرى.

ما أقوله، إذن هو – ببساطة قد تبدو صادمة – ان قصيدة النثر لا ايقاع لها سوى الايقاع النابع من النبر والتركيب الصوتي للغة النص والأبعاد الدلالية للنظم، أي من المكونات ذاتها التي تمنح النثر بكل أشكاله وتشكيلاته إيقاعا ما، ولا تولد وحدها إيقاعا شعريا بالتحديد العربي للايقاع الذي يقوم على التكرار المنتظم لمكونات معينة وفي تشكيلات وزنية محددة قصيدة النثر بهذا المعنى لا وزن لها، لكن لكل نص منها إيقاعا. كما أن لكل نص لغوي أيا كان إيقاعا (فاللغة ظاهرة صوتية. والصوت في حركته يشكل إيقاعات) لا يحقق نموذجا نظريا مسبق التصور، ولا يشكل قاعدة لتشكيل نموذج نظري قابل للتقليد في المستقبل كل ادعاء آخر لا يستند له. وذلك بالضبط مصدر أهمية قصيدة النثر ومعنى كونها ثورية. فهي تكسر حدود النص الشعري وتخرج على تحديد الشعرية في العربية إذ ترفض الايقاع المنتظم بكل أشكاله وحين تولد درجة ما من الانتظام فإن انتظامها يعني شيئا واحدا. انتظام الظواهر الايقاعية داخل النص نفسه، كالتكرار والتوازي وعدد النبرات الخ، لكنه لا يعني قابليتها للقياس بمقياس خارجي منتظم يمكن صياغة هذا الكلام بصورة أخرى باستخدام المصطلحات الخليلية تسهيلا بالقول: قصيدة النثر لا تملك وزنا خليليا ولا تصاغ أو تتشكل على بحر من بحور الخليل المستعملة أو المهملة، كما أنها لا تبتكر لنفسها بحورا جديدة خاصة بها – كما ابتكر الموشح والزجل والرباعي والدوبيت والمواليا والعتابا والميجنا في تاريخنا الابداعي بحورا متميزة خاصة بها، أي أن قصيدة النثر لا بحر لها – فالبحر هو القالب النظري المنتظم الذي يوجد خارج النص ومستقلا عنه والذي يمكن أن يتحقق في نصوص كثيرة، أما قصيدة النثر فإن لكل نص منها إيقاعه الفردي المتعين، والايقاع هنا يسرح في واد متغير المسارات والانعطافات وليس بحرا هادئا منتظم الحركة متكررها. وفي اعتقادي أن الخليل استخدم كلمة البحر من أجل أن يدل على هذه الطبيعة المستقرة المنتظمة المتكررة المحدودة بشواطيء لا تخرج عليها والتي تحدث فيها مع ذلك تغيرات موجية طفيفة، فهي بهذا المعنى ثابتة جوهريا متغيرة عرضيا في آن واحد. وبالمقابل، فإن قصيدة النثر تغير دائم لا استقرار له ولا ثبات وحركة الايقاع فيها ليست حركة تموجات بل انسراب واندفاع وتبجس وتناثر وتفجر وترقرق وهجهجة ومجمجة وعجيج وهدير وسقسقة نمير لمياه غدير قلق، سلسبيل أو متفجر أو ما بين بين، يسير حيث شاء في مجرى لا يحدد منعطفاته ومنحنياته ومستقيماته وتمعجاته سوى الطبيعة الفيزيائية لمجراه وقابلية المياه لأن تحته وتأكل منه هنا وهناك. أو تخضع لقيوده هنا وهناك، بل إن هذه الاستعارة غير دقيقة لأن للنبع ضفافه المقيدات الحاصرات وقصيدة النثر لا ضفاف لها ولا حواصر. فهي ماء منسرح في فضاء مفتوح وفي أرض ترابية لينة أي أنها تتمعج وتسيل وتقف وتنعطف لخصائص الماء وتكونات طاقاته واندفاعاته واستكاناته لا لخصائص الضواغط الخارجية المقيدة المحددة، بل الأدق الآن أن أقول إن قصيد[5] النثر ماء يجري صانعا في تدفقه فضاءه الخاص وأرضه الخاصة ومناخه الخاص. وليس ثمة فضاء أو أرض جاهزان مسبقا يخرج منهما متجها اليهما ومنصبا فيهما.

(٢)

ليس ثمة من ريبة في أن الانتظام في الايقاع النثري قابل للتحقق دون موازين الخليل، وأكبر دليل على ذلك النص القرآني. ولنتأمل الآيات التالية: «قل هو الله أحد، الله الصمد،، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفوًا أحد» (سورة الاخلاص) مثلا على ذلك. إن الانتظام هنا لا يتمثل في تكرار ظواهر صوتية معينة على مسافات معينة بقدر ما يتمثل في انتظام تزايد زخم الايقاع النبري من نبرتين الى أربع نبرات الى خمس نبرات في الأخير، بعد أن كان استهل بنبرتين قويتين متتاليتين على الكلمتين, «قل هو» ونبرتين بعدهما على «الله أحد». أي أن النص شكل قدرا من التوازن أولا ثم كسر هذا التوازن (أربع نبرات + نبرتين + أربع نبرات + خمس نبرات) خالقا بذلك نسقه الايقاعي الحاد حدة باترة، من جهة والمتلطف قليلا، من جهة أخرى. وذلك، في تقديري جوهر موقف القرآن الكريم من المذاهب التي تنسب لله ولدا. غير أن هذا الانتظام ليس له صيغة محددة تشترك بها نصوص عديدة، بل ينشأ حين ينشأ بنهج خاص بالنص الذي يحدث فيه. وينجلي ذلك بمقارنة إيقاع هذه السورة مع سور

قصيرة مماثلة لها مثل الناس، والفلق، والمسد وغيرها.

بيد أن للنثر إيقاعه بمعنى آخر: هو أنه يقوم على ايقاع الفقرة أو السطر لأنه يستند بقوة الى الفصل والوصل. كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها وعلى الشطر ثم على السطر، والشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت. أما ايقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية.

كل المحاولات التي تزعم أن لقصيدة النثر إيقاعها الخاص المكافئ للوزن تتشبث بأذيال الشعرية القديمة، وتحاول إكساب الشرعية لقصيدة النثر بموضعتها داخل التراث الشعري وتأصيلها فيه. لكن الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الايقاع التقليدي على مستوى تصوري — أي مستوى التحديد الواعي للشعرية عند العرب. فرغم وجود من قالوا بأن الوزن ليس شرطا كافيا لانتاج الشعر، لم يقل أحد بقدر ما نعرفه الآن من المنشور من التراث العربي - أن الشعر يكون بغير الوزن. أما على مستوى الانتاج الابداعي فإن تحديدنا الآن للشعرية بغير الوزن يلعب دوره في إعادة تصور الماضي وتحديده، أي أنه يدفعنا الى اعتبار نتاجات أدبية ماضية شعرا مع أن الذين انتجوها وعاصروها لم يعتبروها كذلك. هكذا نكون أمام نهجين متعارضين من التفكير: الأول يسعى الى اكساب الشرعية لظاهرة ما بزعم أنها متأصلة في التراث، كأن كل ما لا يوجد في التراث لا شرعية له، أي أنه يمسح حداثية الحداثي ويلغي جدته وطارئيته، والثاني ينتج الحاضر بخصائصه الجديدة المائزة ويتركه يعيد صياغة الماضي وتحديده وتصنيفه أي أنه في الجوهر من عملية الابداع الحقيقي. فكل ابداع جديد حقا يعيد صياغة الماضي.

ملحق ١

لقد بدا لي منذ زمن طويل أن إحدى أكثر الوسائل دقة وأعظمها وعدا بتحقيق عائد وفير هي استخدام المفاهيم المثيرة التي طورها النحاة العرب، وبشكل خاص عبدالقاهر الجرجاني، في تحليل أساليب الفصل والوصل، لدراسة ايقاعات النثر، وخاصة كما تتبدى في قصيدة النثر المعاصرة، ففي غياب مقومات للايقاع ذات تكوين منتظم ونابعة من التركيب الوزني للغة، لا يبدو أن ثمة وسيلة أفضل لتحليل الايقاع النثري الذي غدا واضحا تماما أنه لا ينبع من عناصر توليد الايقاع في البنية الايقاعية للشعر العربي.

وكلما تعمقنا في دراسة قصيدة النثر أدركنا الحاجة للافادة من الدراسات التي تناولت أسلوب القرآن الكريم وطرق تلاوته، وأقامت تمييزات مرهفة بين الآيات المكية والآيات المدنية. إن ايقاع النثر المتصل أقل الايقاعات استثمارا للطاقات الايقاعية للغة، وكلما استخدمنا أساليب التقطيع والتفقير وتغير اللهجة والالتفات والوقف والابتداء والاستئناف والفصل ازدادت المكونات الايقاعية بروزا، واقترب ايقاع النثر من ايقاع الشعر المنتظم (دون أن يبلغ بالضرورة درجة الانتظام)، لأن جميع هذه الأساليب تقتضي ورود فواصل من الصمت بين المكونات اللغوية، والعلاقة بين المنطق والصمت. أو الحركة والسكون هي جوهر التشكيل الايقاعي ومولدته الأساسية.

هو ذا نموذج للنثر المطرد المتعانق الذي يطغى عليه أسلوب الوصل:

«أمس ذهبت الى المدرسة أفكر طوال الطريق بالدروس العديدة التي لم أدرسها حاملا دفاتري وأقلامي الى أن وصلت باب المدرسة فحمل عني أحد رفاقي بعض الكتب مخففا عني الشعور بالتعب والاعياء والحاجة الى الراحة فشكرته شكرا جزيلا صادقا ودخلنا قاعة الدرس معا».

أما النثر المفقر المتوازن الملون الذي يقوم على كثرة الفصل فبين نماذجه البارعة كتابة أدونيس كما تتجلى في المقطع التالي:

«أنادي الفراغ أفرغ الممتلىء. حتى الصوان رخو، حتى الرمل يتأصل في الماء - لماذا الطرق، لماذا الوصول؟

ضال ضال ولن أعود. السقوط حالتي وشرطي الجنة نقيضي.

إنني عرس وأعلن جاذبية الموت - أنا الغيم ولا يباس عندي. أنا القفر ولا غيم لي». (٢)

وفي المقاطع التالية:

«كان اسمها يسير صامتا في غابات الحروف،
والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل
جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،
وكان الهواء راكعا والسماء ممدودة كالأيدي،
فجأة
أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات
رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة
وبدأ الزهر يرقص
ناسيا قدميه وأليافه
متحصنا بالكفن».

«طامح جسدي كالأفق وأعضائي نخيل تثمرين فيّ أقطف تحت صدرك، أيبس وأنت ريحاني والماء

كل ثمرة جرح، وطريق إليك
أعبرك وأنت سكناي أسكنك وأنت أمواجي
جسدك بحر وكل موجة شراع
جسدك ربيع وكل ثنية حمامة تهدل باسمي

تحشرين إليه أعضائي
أتجه في نزع وسكرات
أستقر فيه مملوءا بشرقه وغربه
أفرشه غبارا وقبرا
مملكة أنهبها وأحميها
أرتعب أتجاسر
أستنجد بالغابات والبراري
بالطينة الأولى
بشهامة الفهد وعزلة النسر
اتمزق أنفطر نازلا الى أغواره
مليئا بخلائق تشتعل تنطفيء تشهق وتزفر
تعلو هائمة الوجه
وتسقط جاثية حوله». (٣)

لكن لدى أدونيس في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى، بعض ما يندرج في إطار النثر المتعانق وتطغى عليه أساليب الوصل، إلا أن ذلك قليل في كتابته قلة مائزة.

جلي تماما ، فيما آمل، أن ايقاع هذا النص أكثر تعقيدا وتشابكا وتنوعا من ايقاع نص من المتدارك المنتظم، مثلا الذي يستخدمه أدونيس بغزارة في مهيار وكتاب التحولات (الذي يضم «تحولات العاشق»). ومنشأ التعقيد أن النص لا يشكل بنية منتظمة ذات بحر منتظم في تأليفه من وحدات إيقاعية متكررة. فنص «تحولات العاشق» نثري. أي أنه لا ينتظم في تكرارات وتوازنات منتظمة. والوحدة الايقاعية المكونة للنص هي الجملة اللغوية من حيث هي تركيب دلالي لا وزني أو نظمي. ما أعنيه بهذا هو أن النص يتوزع الى أسطر لا تبعا لضوابط وزنية محددة بل تبعا لتموجات وتكوينات دلالية ، أبرز مثل على ذلك أن «فجأة» تحتل سطرا بنفسها ولا تتراصف مع الكلمات السابقة لها أو التالية لها. وموقعها ليس محددا بوزنها العروضي أو وزنها الصرفي، بل بدورها الدلالي ضمن حركة المعنى، وهذا مصطلح جديد ابتكره لغرض هام هو تسهيل دراسة الايقاع ووصفه ، وما أعنيه بحركة المعنى هو الطريقة التي تتعالق بها المعاني والوحدات الدلالية في نص من النصوص وأنهاج انفصالها واتصالها بما يسبقها ويتلوها.

حركة المعنى ، إذن هي الفاعلية الأولى في تشكيل ايقاع النص، وهي العامل الذي يحدد توزيع الكلمات في وحدات ايقاعية كبيرة وهي أسطر إيقاعية والعامل الذي يحدد مكان وقوع الفاصل النغمي، وهو مصطلح ضروري جدا لأغراض هذه الدراسة أقترحه بالقياس مع الحاجز الموسيقي والفاصل ليس عبثا بل إن مكان وقوعه ذو دور أساسي في تحديد الايقاع لأنه يلعب دور الصمت في الموسيقى، من جهة ويحدد موقع بداية الحركة الايقاعية الجزئية وقرارها. ومن جهة أخرى. ومن هذه التصورات واستنادا إليها نستطيع أن نقول إن السطر الأول في نص أدونيس يشكل وحدة ايقاعية مستقلة نسبيا تصل الى قرار مع نهاية السطر وورود الفاصل ثم تتلوها حركة ايقاعية ثانية في السطر الثاني، والعلاقة بينهما هي علاقة وصل - بلغة الجرجاني - لكن السطر الثالث يمثل حركة ايقاعية ثالثة علاقتها بسابقتها علاقة فصل . ويصدق هذا على السطر الرابع. ويصل الفصل ذروته في السطر الخامس مع ورود «فجأة».

ومن الجلي هنا أن توزيع الوحدات الدلالية النابع من حركة المعنى يؤدي الى تفاوت في زمن الأسطر (وطولها) وأنه ليس هناك عامل خارجي مسبق يحكم هذا التوزيع وذلك التفاوت.

يمكن الآن وصف الفواعل الايقاعية بطريقتين: وصف التفعيلات التي يشكلها كل سطر، ووصف النبر الذي يقع على الكلمات والانساق النبرية التي تتشكل نتيجة لذلك.

وزنيا ، يشكل المقطع الأول التفعيلات التالية (المألوفة في نظام الخليل العروضي - ويمكن تشكيل تفعيلاته بطرق أخرى).

«مستفعلن متفعلن مفاعيلن مستفعلان
فاعلن مفاعيلن فعلتن فعلن مفعولن
مستفعلن متفاعلن فعولن فعل
فعولن فعول فاعلن فاعلن فعولن فعولن فعلن
فاعلن»

وليس في هذا التركيب ، أو غيره من المكنات، انتظام يكفي لنسبته الى بحر حتى لو لم يكن من بحور الخليل.

أما الانساق النبرية فهي التالية (ترمز ٨ الى النبر الثقيل على الموضع المحدد من الكلمة ، وترمز ٨ الى النبر الخفيف)، وترمز - للمتحرك ، و٥ للساكن و٥٥ لساكنين متواليين).

```
 ٨      ٨            ٨   ٨       ٨   ٨
٥٥--٥-٥-٥-٥-٥--٥--٥--٥--٥-٥-)

  ٨          ٨          ٨      ٨
٥//--٥-٥-٥-٥-٥----٥-٥-٥--٥--٥-

      ٨         ٨           ٨      ٨
٥//---٥-٥--٥--٥---٥--٥-٥-

٨       ٨      ٨          ٨    ٨      ٨
```

٥– ٥–٥– –٥– ٥– – ٥– –٥ –٥ – – ٥– –٥– – ٥– ٥– –
٨
٥ – – ٥ – ٥ –

٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
– – ٥ – ٥ – ٥ – –٥– – – ٥– ٥ –٥– – ٥ – ٥ – – – – ٥–
٨ ٨
٥٥ –//– ٥ – ٥ – ٥ – ٥ – –

٨ ٨ ٨ ٨ ٨
– – – ٥ – ٥ – ٥ – – – – – – – ٥– – – ٥ – ٥ – – – ٥ – –

٥ – –//

٨ ٨ ٨
٥//– – ٥ – – ٥ – ٥ – – – –

٨ ٨ ٨
٥ – – ٥ – ٥ – – – ٥ – – – ٥ – – ٥ –

٨ ٨
(٥// – – – ٥ – ٥ – – ٥ – – –

(نستطيع أن نقرأ أواخر الكلمات ساكنة في كل سطر، فتتغير المكونات الايقاعية في بعض الكلمات الأخيرة مثل «السلسلة» و«الكفن» (ويشار الى ذلك بالبديل الممكن بعد العارضتين //)، كما نستطيع أن نسكن أواخر بعض الكلمات داخل السطر، محققين الشرط الذي وصفته في الفقرات الأولى المقتبسة من كتابي في البنية الايقاعية وذلك من ميزات قصيدة النثر).

كما أن من الجلي أن الشاعر يوزع النص تبعا لمنطلقات محددة رغم أنه لا يفصح عنها، فحين يطول السطر الشعري يستخدم طريقتين مختلفتين في طباعته وطباعة ما يتلوه، إحداهما تقوم على بدء سطر جديد، والأخرى تقوم على وضع الكلمات الزائدة لا في بداية سطر جديد بل تحت آخر كلمة ترد في السطر الأول، ومثال ذلك «مرض ومات».«يجيرك أسرع» ، مما يشعر بأن الشعر يعتبر الكلمات الزائدة على طول السطر المطبوع استمرارا ايقاعيا ودلاليا للكلمات السابقة، في حين أنه في مواقع كثيرة يبدأ السطر من جديد مشعرا بأنه يريد تشكيل وحدة ايقاعية ودلالية واضافة الى هاتين الطريقتين ثمة طريقة ثالثة يستمر فيها السطر الشعري في بداية سطر جديد تركيبيا وايقاعيا ليشكلا معا (أو مع غيرهما أحيانا) وحدة كلية واحدة. ومثال ذلك ما يحدث في «فهرولت صائحا» وفي «وكررت صائحا» ، فهذه الأسطر في الواقع الفعلي سطر طويل واحد ايقاعيا ودلاليا لا تتسع له الصفحة عرضيا فيوزع على أكثر من سطر عليها.

سأحاول الآن تركيز التحليل على عاملين : أولا التركيب النووي للأسطر الأربعة الأولى: ثانيا مواقع النبر القوي في هذه الأسطر:

٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
٥٥– –٥–٥– ٥– ٥– ٥– –٥– – ٥– – ٥– – ٥ – ٥–(

٨ ٨ ٨ ٨
٥//– –٥–٥– ٥– ٥– ٥ – – – –٥– ٥– ٥– – ٥ – – ٥–

٨ ٨ ٨ ٨
٥ – –//– – – ٥ – ٥ – – ٥ – – ٥– – – ٥– – ٥ – ٥ –

٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨
(٥ – ٥– ٥–٥– –٥– ٥– – ٥– –٥ –٥ – – ٥– –٥– – ٥– ٥– –

وهذا التركيب هو بالأرقام (حيث ١= فا، ٢= علن، ٣= علتن، ٤ – فعلتن):

٥٢١١١١١٢٢٢٢١١)
٢١١١١٤١١٢٢١
٣//٢١٢٢٢٢١١
(١١١٢١٢٢١٢٢٢١٢

ومن هذا الوصف نرى ارتفاع عدد النوى (– –٥) وورود (– – –٥) (– – – –٥) وذلك كله مما يغلب الحركة والنبرات القوية على النص ويمنحه إيقاعه المتميز. أما النبرات القوية فإنها تحدث كما يلي:

٨٨٨٨٨٨)
٨٨٨٨
٨٨٨٨
(٨٨٨٨٨٨

وينجلي من هذا التحليل أن المقطع يتشكل من أربعة أسطر لها صيغة الرباعي المتناظر داخليا أو المتمرئي، كما يمكن أن نسميه، أي أن السطرين الأول والرابع منه متناظران نبريا والسطرين الثاني والثالث منه متناظران نبريا. ثم إن هناك توازنا بليغا يتمثل في أن عدد النبرات في السطرين الأول والرابع هو ست نبرات وفي السطرين الثاني والثالث أربع نبرات. ومن الجدير بالملاحظة أن هذا النمط من التشكيل شديد الانتشار في شعر أدونيس الموزون خليليا، كما ينجلي في المقطع التالي على صعيد تنظيم القوافي :

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة
أصل الغصن بالشطوط
واذا ضاعت المرافيء واسودت الخطوط
ألبس الدهشة الأسيرة» [٤]

والتالي على صعيد التركيب الوزني وتنظيم القوافي:

«صرت أنا والماء عاشقين
أولد باسم الماء

يولد في الماء
صرت أنا والماء توأمين» (٥)

وأدونيس مولع بهندسة التناظر والترجيع، ايقاعيا وتقفويا خاصة، التـي تتخذ في شعره أشكالا باهرة التنـوع تكاد تستنفد أنساق الترجيع والتناظر الممكنة نظريا ضمن البنى التي يبتكرها وبشكل خـاص على المستوى التقفـوي ، وبين أشكالها البـارزة الأنساق التالية:

aabcac
abbacdcd
abbacc
abbaccb
abacdbdccd

وإذا أضيفنا الآن مـواقع النبر الخفيـف (٨) (٦) الى المقطع تجلت النتيجه لتالية:

(٨ ^ ٨٨ ^ ٨ ^ ^ ^ ٨ ^٨
^ ٨ ^ ^ ٨ ^ ^ ^ ^ ٨ ^ ^ ^ ^ ٨ ^
٨ ^ ٨ ^ ^ ٨ ^ ^ ^ ^ ٨ ^
٨ ^ ٨ ^ ^ ٨ ^ ^ ٨ ^ ^ ^ ٨ ^)

وليـس في أي مـن هذه التكـوينـات مبـدأ ناظـم يـؤدي الى تشكيـلات ايقاعيـة منتظمـة بالطـريقة التـي نـألفها في الشعـر الموزون ، غير أن ثمـة درجـة من التنظيـم الـداخلي الخاص بهذا النص نفسه لافتة للنظر بحق.

أما اذا لجأنا الى عدد المقاطع، كما يفعل الشعر الفرنسي، فإن النتـائج تكون كما يلي (حيـث ط = مقطـع طـويل ، ق = مقطـع قصير، طه = مقطع زائد الطول –٥٥):

(ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط ط ط ط ط ق طه
ط ق ط ق ط ط ق ق ط ط ط ط ط ط
ط ط ق ط ق ق ط ق ط ق ط ط ق ط
ق ط ط ق ط ق ط ق ط ط ق ط ط ق ط ط ط ط)

وهي نتيجـة على قدر كبير من الأهمية إذ أنها تكشـف غلبة المقـاطع الطـويلة، مـن جهـة، والتناسـب العددي بين الأسطـر الأربعة من حيث ورود المقاطع الطويلة والقصيرة فيها، من جهة أخرى وتفصيل ذلك أن :

السطر الأول : ١١ ط/ ٥ ق = ١٦
السطر الثاني : ١١ ط/ ٥ ق = ١٦
السطر الثالث : ٨ ط / ٦ ق = ١٤
السطر الرابع : ١٣ ط / ٧ ق = ٢٠

أي أن الفرق بين نوعي المقاطع في الأسطر (٤،٢،١) هو (٦) وفي السطر الثالث (٢). وتلك درجة من الانتظام لافتة بحق (على مستوى معين يتعلق بحركية التركيب الصوتي وتموجه وتدفقه وتقطعه' كما تتجسـد هذه الخصـائص في العلاقـة بين المقاطـع الطويلة والقصيرة على مستوى تركيب الـزمن الموسيقي خاصة ومـن حيـث وقـوع النبر عليهـا الى حد مـا كنتيجـة لعـلاقـاتها التراصفية).

وفي اعتقـادي أن هـذه النتيجـة مدهشـة وتصلـح حـافـزا لدراسـة ايقاع قصيدة النثر مـن منظور جديد تمامـا . وآمل أن يتاح لي القيام بجـزء من هذه المهمة في المستقبل لكننـي في الوقت نفسه أدعو البـاحثين الآخرين الى تولي أعبائهـا فهي أعظم بكثير من طاقة باحث واحد.

ملحــق ٢

تمثـل قصيدة النثـر كما كتبهـا أنسي الحاج إحدى الصـور الأكثر صفاء لهذا النمـط الفني في تبلوره الأساسي ــ الذي تم في مناخ فكري كان أحد مكوناته معرفة نظرية بعمل سوزان برنار والذي طغـى حتى زمن مـا من السبعينات، والسمـة الأولى لنثر أنسي الحاج هي الايقـاع النابع من التفقير، والفصـل بين الجمل القصيرة، والتوازي في بنـاء الجمل الشعريـة وزنيا مع التغـاير غـالبا في بنيتهـا النظميـة التركيبيـة : أي أن نص الحاج يتشكـل جوهريا من آليتين متعارضتين: تناغم وزني وتعارض تركيبي. أما السمـة الثانية فهـي قيام العـديد من النصـوص على العبارة القصيرة التي تشكل سطرا شعريا مستقلا إيقاعيا ، وعلى تقارب عـدد النبرات والمقـاطع في الأسطـر التـي يتـألف منهـا النص. ويصدق ذلـك حتى في حالات كثيرة مـن عدم الاستقـلال دلاليا. هوذا نموذج جديد:

«البيت والدخان يتعانقان والظل غائب ، أبسط قامتي على الشمس فأصبح من أشعتها. لا حاجة للزرع والنجدة، لا حاجة لعرق الهارب، لا حاجة للقرع للقرع، البيت العميق خال ومتلألىء.
وأبديا يزلج على اللحم!
ندفن اللحم ولا نثأر له.
الموج ضعيف والريح.
الموج لا يغرق البحر والريح فجوة.
ندفن اللحم ولا نبكيه . ندفن اللحم ولا نعرفه.
ندفن اللحم ولا نقلّع البيت العميق، الروح العميق ، الله العميق.
ندفن اللحم ونأكله
نأكله ونبصقه.
نبصقه ونزرعه.
نزرعه لنخنقه
اللحم!

البيت والدخان يتعانقان البيت والله البيت
والروح البيت والكلمة البيت والنقص
والشمس.
اللحم الملء خطف الظل واختنق.» (٧)

أما السمة الثالثة التي تبدأ بالبزوغ هنا، ثم يكون لها أن تلعب دورا كبيرا في شعر السنوات اللاحقة ، فهي اعتماد الايقاع على الحوار الخفي بين النطق والصمت، أو ما أسميته سابقا الحركة والسكون، وادخال الفراغ مكونا أساسيا من مكونات الايقاع ويتمثل ذلك في البياض وتوزيعه بين الأسطر والمقاطع. والصمت، كما هو معروف في جوهر تكوين الايقاع موسيقيا، ولا ايقاع دون صمت.

في هذا النص، يحدث الفصل بين الجمل الثلاث الأولى، وهو فصل تام، دلالي وتركيبي. ويحدث التوازن بين الجمل الثلاث التالية، وهو تركيبي ووزني. ويحدث التوازن والتعارض التركيبي في الجملتين الأخيرتين من المقطع الأول . ثم تتكرر هذه المقومات في الجمل التالية، بصور مختلفة . وتسود النص بأكمله ايقاعات العبارة القصيرة ، والتعارض بين بنية الجملة الاسمية والجملة الفعلية.

بيد أن ايقاع هذا النص يتسم بسمة أخرى تثير إشكالية عميقة وتفتح مجالات خصبة لطرح أسئلة جديدة حول الايقاع تلك السمة هي أن بعض أسطره وعباراته تشكل فعلا تفعيلات مألوفة وتنتمي الى بعض بحور الخليل الشائعة في الشعر قديمه وحديثه. لنتأمل الأسطر (التي يمكن أن نسميها الآن أبياتا).

ندفن اللحم ولا نثأر له
الموج ضعيف، والريح
ندفن اللحم ولا نبكيه
ندفن اللحم ولا نعرفه
ندفن اللحم ولا نقلّع البيت العميق
ندفن اللحم ونأكله
نأكله ونبصقه
نبصقه ونزرعه
نزرعه لنخنقه.

تنتمي هذه الأبيات باستثناء الثاني منها، بجلاء الى البحر المشهور «الرجز» (مع نقص متحرك واحد قبل «ندفن») وبعضها ينتمي الى الرجز دون خروج على الاطلاق على صيغته الخليلية (٧، ٨، ٩، مستفعلن متفعلن ، مفتعلن متفعلن ، مفتعلن متفعلن). وأما الثاني فهو من الخبب: فعلن فعلن فعلن فعلن ، كذلك ينتمي البيتان الأول والرابع الى بحر الرمل دون خلل أو علل فيه.

كما أن كثيرا من العبارات الجزئية موزونة بالمعنى الخليلي.

وما تثيره هذه الظاهرة من أسئلة يتعلق بجوهر الايقاع وطريقة تكوينه ومسألة الوعي أو عدم الوعي به، كما تثير من جديد مسألة الكم والنبر في الشعر العربي. لا شك لدي في أن إلقاء هذا النص كقصيدة نثر ينتج لدينا قراءة مختلفة ايقاعيا عن قراءته بوعي لكون الأبيات التي ناقشتها منه موزونة خليليا. فمن أين ينتج الفرق؟ وكيف؟ وإجابتي ، كما كنت قد قدمتها في حالات تتعلق بالشعر القديم الموزون خليليا ، هي أن الفرق ينبع من الدور الذي يلعبه النبر الذي نضعه على الكلمات، وعلى أوزان التفعيلات المجردة، في قراءة دون أخرى.

لكن نص الحاج أيضا يكشف الى أي مدى كانت قصيدة النثر لدى منتجيها المبكرين (حتى أمين الريحاني وجبران وفؤاد سليمان وادوار الخراط) مموسقة، مركبة تركيبا يبرز فيه الايقاع ويلعب دورا أساسيا، وقد يكون لذلك علاقة بمقولات نظرية انطلق منها الشعراء، لكنه قد يكون تعبيرا عن الالتصاق الرحمي لتكوينات ايقاعية كثيرة بلا وعي المبدع العربي بسبب ألفته الطويلة للشعر العربي الموروث وقد يساعد ذلك على تفسير ضمور التكوين الايقاعي ودوره لدى الكثيرين من شعراء الموجة الراهنة لقصيدة النثر الذين لم ينشأوا في سياق الشعر العربي الموروث ولم يألفوه بسبب ضعف تكوينهم المعرفي ورداءة الأنظمة التعليمية العربية في العقود الأخيرة، خصوصا في الدراسات الأدبية.

غير أن أنسي الحاج يكتب في هذه المرحلة نفسها نمطا مضادا من النصوص ، هو النص السردي الذي لا يختلف كثيرا عن النثر القصصي المكثف الذي يكتبه ، مثلا، زكريا تامر. والمثل الأكمل على ذلك هو «فقاعة الأصل أو القصيدة المارقة»(٨) وإنني لاستغرب تماما — من منظور تقليدي يتوقع الانسجام في عمل الكاتب — أن أنسي الحاج كتب كلا هذين النصين في الزمن الذي كتب فيه مقدمته المشهورة لمجموعته لن: ذلك أن كل ما في هذا النص نقض لسابقه ونقض للمفاهيم النظرية التي طرحها الحاج في مقدمته . أما من منظوري الطارىء الذي يقر أن التناقض سر المبدأ الناظم للوجود الانساني وللابداع فلا غرابة في تناقضات الحاج إطلاقا، غير أن الشيق بحق هو أن أسلوب «القصيدة المارقة» هو الذي كان له أن يطغى على قصيدة النثر في شعر جيل لاحق هو الأكثر تأثرا بالحاج، وكان له أن يسهم في انتاج قصيدة نثر عربية تخرج كلية على الصورة المتأثرة بتنظيرات برنار. وأبرز سمات «القصيدة المارقة» هي أنها تقوم على الوصل بصورة شبه كلية فيكون لها إيقاع النثر المتعانق السردي ولا شيء آخر.

فاطمة قنديل:

«أستطيع
أن أكتب لي اسما آخر
على زجاجة يتغبش الآن
بأنفاسي...» (٩)

«من أين تأتي هذه الأشجار؟!
كبركان تطبق على النافذة
ويكون عليّ
أن أزيح ستائرها المغبرة
كل صباح.
أراها
تلقي أغصانها الثقيلات على
رئة الفراغ
تبعثرها أوراقا صفراء
كيف يتسنى لها
أن توقع الريح في شباكها
وأن تنكأ العصافير
كيف يتسنى لي
أن أغلق النافذة على الضوء المختطف
قبل أن ينزلق على عرقها
أو أن يدخلني الهواء
دون أن تحزه سكاكينها
في كل يوم
تخرج أحشاءها الملونة
قربانا للخريف
وتظل عارية في الشتاء
تحدق في ظلها...» (١٠)

جلي تماما أن هـذا النص نثر متصـل مطرد وأنـه لا يختلف إيقاعيـا عن أي مقطـع نثري عـادي في مقالـة متفننة ــ مع أنـه يختلف على مستويات أخرى، فهو يعبق بلغة شعرية جميلة تنبع من فيض المخيلـة المنتهكة والصور المتألقة والحسـاسية المرهفة بإزاء العـالم، الخارجي والـداخلي معا، لكن ممـا يدعـم التحليل الـذي قدمتـه أعلاه أن النـص موزع بصرامـة على أسطر تخلـق صموتـات وانقطاعات وبـدايات ايقـاعية ولهجويـة ، كما تخلق توازنات وتـوازيات وتعادلات سطريـة تنبع من النبر بالـدرجة الأولى ـ رغـم الاتصال والاطراد التركيبـي والدلالي. لكن مـا هو أكثر إشـاقة أن التوزيع على أسطـر يتم بناء على أسس تـركيبية دلاليا، خالقـا ما أسميته «ايقاع المعنى» في مقابـل ايقاع الصورة الوزنية، فكل جملة أو عبارة متكاملة المعنى تحتل سطرا مستقلا وتخلق انقطاعا ظاهريـا ، كما أن التوزيع يستند أيضا الى لهجة معينة يريـد النص أن يخلقها . ومن الدال جـدا في ذلك أن النص محرك تحريكا كاملا حتـى على أواخر كلمات نهايات الأسطر إلا في مواضـع قليلة، ممـا يكشف درجة عالية من التنظيـم الايقاعي واللهجوي .

أمـا التعادلات النبريـة فـإنها واضحـة تماما في النـص ولا حاجة لتفصيلها.

أ -
نبرتان
٣ نبرات
٣ نبرات
نبرتان
ب -
٣ نبرات
٣ نبرات
نبرتان
٣ نبرات
نبرتان
نبرة
٤ نبرات
نبرتان
٤ نبرات
٣
٣
٣
٣
٤
٣
٣
٤
٢
٣
٢
٣
٢

أخيرا ، من المثير أننا إذا أحصينا عدد النـوى المكونة لأسطر النص وأحصينا عدد المقـاطع فيها اكتشفنا درجة شبه تـامة من

التوازن والتطابق في إيقاع النص. وقد يشي ذلك بأن ثمة سبلا جديدة لتنظيم النص ايقاعيا تتحقق بصورة عفوية حدسية، كما كان الوزن المنتظم يتحقق للشاعر الجاهلي ـ فيما يبدو ـ دون معرفة نظرية بأمور الوزن والايقاع، وكما مايزال يتحقق الوزن لدى الشاعر المعاصر الأمي الذي لا يعرف قواعد اللعبة العروضية، وإذا صح ما اقترحه ـ وما أظنه صحيحا ـ فإننا نكون أمام كشوف باهرة بحق.

-٥--٥-(
--٥-٥-٥-٥---٥-٥-
-٥-٥---٥---٥-٥--٥--
٥-٥-٥--
-٥-٥-٥--٥-٥-٥--٥-٥-
---٥-٥----٥-٥-٥-٥--
-٥---٥---
--٥-٥-٥---٥---٥--٥-
٥-٥---٥-
٥-٥--
٥---٥-٥--٥--٥-٥-٥-٥-
-٥--٥---
٥٥-٥-٥-٥-٥-٥---٥--
٥- -٥-٥----٥-
٥--٥--٥--٥-٥--٥-٥-
-٥-٥--٥--٥-٥--
٥-٥-٥----٥-
٥--٥-٥-٥-٥-----٥-٥--٥-٥-
٥----٥-----٥-٥--٥-
-٥--٥---٥- ٥-٥-
٥--٥ -٥---٥--٥--٥-
٥-٥--٥-٥-
---٥--٥--٥-٥---٥-
-٥--٥-٥-٥-٥-
٥٥--٥-٥---٥--٥---
٥--٥-٥-----

ومن الشيق بحق أن النص يتشكل بالدرجة الأولى من النواتين (-٥) (--٥) وترد فيه أحيانا النواة (---٥) (التي يمكن أن تقسمها ايقاعيا الى نواتين) . ومن الشيق أيضا أن التتابع الحركي الذي يزيد على خمسة متحركات دون ساكن، وهو ما لا يسمح بوروده النظام العروضي الخليلي ، يرد في النص. لكن ورود هذا التتابع نادر جدا ولا يكاد يتكرر ضمن السطر الواحد، مما يشعر بأن مكونات حدسية أو غريزية ماتزال تتحكم بلغة الصياغة الايقاعية في الشعر، حتى النثري منه ومما يظل يشكل وشيجة قوية مع الايقاع العربي الموروث. وهذه نتيجة على قدر بالغ من الأهمية.

أما آخر الملاحظات التي تستحق الابراز فهي أن بنية الجملة وتركيب النص يختلفان عما هما عليه في شعر أنسي الحاج، مثلا وينتميان بعراقة الى بنية التعبير المألوف في العربية ، وأن النص على قدر كبير من البساطة والوضوح بالقياس الى شعر الحداثة عامة، وتبرز هذه السمات في كثير من نصوص قصيدة النثر التي يكتبها شعراء الموجة الراهنة، مما يزيد في تسويغ الرأي الذي طرحته في بحث آخر عن تخلي قصيدة النثر الآن عن تصورات مثل تفجير اللغة، والغموض، والكثافة والتوتر والاستعارة الصادمة وتعقيد التجربة ، وتشابك الرؤيا ، وعن عودتها للانسياق في مسار مألوف تماما في التعبير الشعري العربي.

(٣)

تفصح النماذج التي قمت بتحليلها هنا، ونماذج عديدة أخرى، عن أن ثمة نمطين ايقاعيين طاغيين في نصوص قصيدة النثر: الأول إيقاع المتعانق والمطرد والمتصل، والثاني ايقاع المتفاصم والمنقطع والمفقر. وضمن هذا الاطار الواسع يبرز نوعان من التكوينات الايقاعية. الأول تطغى عليه ايقاعات نابعة جوهريا من بنى لغوية طارئة والثاني تطغى عليه ايقاعات نابعة من بنى لغوية تليدة، تعود الى البروز مشكلة استمرارا تاريخيا للبنى اللغوية السائدة في الكتابة العربية. وبوسعي القول، دون أن يتضمن ذلك أي مفاضلة، أو ميل الى تأكيد المكونات المذهبية في عمل مبدع ما، أن البنيه الأولى تتسم بلهجة انجيلية وتوراتية، أما الثانية فهي نتاج التطور المستمر في أساليب التعبير العربية بعد زمن التصنيع المغرق. ولعل أبرز تجليات الأولى تتمثل في شعر أدونيس المبكر وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وادوار الخراط وقاسم حداد ومحمد عمران، أما أبرز تجليات الثانية فإنها ترد في شعر أدونيس المتأخر ومحمد الماغوط وسنية صالح ونزيه أبو عفش وسيف الرحبي وعبده وازن وفاطمة قنديل ومعظم كتاب قصيدة النثر الصاعدين الآن لكأنما تشكل مسارا تاريخيا انبثق فيه عند نقطة معينة التركيب التوراتي الانجيلي ، ممسوسا أحيانا بصيغ تركيبية فرنسية وانجليزية ، ثم انحسر أثره لتتجه قصيدة النثر نحو أساليب الصياغة العربية السائدة وتحدث بذلك ـ مع فاعليات أخرى ـ نقلة تؤدي الى تكريس قصيدة النثر تماما أو كتابة قصيدة نثر عربية تنفصل عن المدار التأسيسي وتخلق مدارا أشد التصاقا بالشعريات العربية الراسخة على هذا الصعيد المحدد ــ أي بنية التركيب اللغوي والايقاع الذي يتولد منها.

وسأمثل على النوع الأول بنموذجين من شعر أنسي الحاج وأدونيس ، وعلى الثاني بنموذج من شعر محمد الماغوط، مؤكدا أن غرضي التمثيل فقط لا تقديم دراسة مستوفية لما أسميته البنى الطارئة والبنى التليدة.

أنسي الحاج :

«يا مملوءة مطرا وشمسا، تعالي نتفق ، اعقدي خنصرك في خنصري كعداوة، لا تريني ! اغرزي ابتعادك في كبدي، فوق الخطر، انني آكل لحمه وملكي وعبدي رؤيا لهابة؟ فلتخشَ الرؤى! يقظان كسمكة، أعلق فخذي على لافتة ، أنطفيء وأضيء: «لا تخلعيني»، كنت انظر بابا وماء، كنت انظر فأراني ، صرت أراك. » (١١)

أدونيس :

«أخلق للريح صدرا وخاصرة وأسند قامتي عليها.
أخلق وجها للرفض وأقارن بينه وبين وجهي. أتخذ من الغيوم دفاتري وحبري، وأغسل الضوء.
للشقائق زينة أتزيا بها ، للصنوبرة خصر يضحك لي، ولا أجد من أحبه ـ هل كثير إذن أيها الموت، أن أحب نفسي؟
أبتكر ماء لا يرويني . كالهواء أنا ولا شرائع لي ـ أخلق مناخا يتقاطع فيه الجحيم والجنة. أخترع شياطين أخرى وأدخل معها في سباق وفي رهان.
أكنس العيون في غباري أتسلل في ألياف الماضي فاتحا ذاكرة الأولين. أنسج ألوانها وألون الإبر. أتعب وأرتاح في الزرقة ـ يشمس تعبي ويقمر في لحظة واحدة.
أطلق سراح الأرض وأسجن السماء ثم أسقط كي أظل أمينا للضوء ، كي أجعل العالم غامضا ساحرا ، متغيرا ، خطرا كي أعلن التخطي.
دم الآلهة طري على ثيابي. صرخة نورس تصعد بين أوراقي ـ فلأحمل كلماتي ولأمض..». (١٢)

لن أقدم هنا تحليلا مفصلا لهذه اللغة الموقعة الثرية، لكنني ألفت النظر الى الولع بالتفقير، واستخدام الفاصلة والفاصلة المنقوطة والنقطة والنقاط المتتالية. ثم ندرة أدوات العطف بين فقرات المقطع الواحد وانعدامها تماما بين المقاطع، ثم التركيب النظمي الطاريء لجمل مثل «كالهواء أنا ولا شرائع لي»، «للصنوبرة خصر يضحك لي ، ولا أجد من أحبه»، ثم الاختزال الصارم الذي يعادل عملية نحت بإزميل حاد، والبعد عن الربط والتفصيل والاسهاب. وسألفت النظر بشكل خاص أخيرا الى تشكل الانساق التركيبية (الثلاثية خاصة) وانتظام حدوثها وأجلاها الفعل المضارع وفاعله ضمير المتكلم + المفعول به + متتمات شبه جملية ، ثم انكسار النسق في مفاصل تركيبية بارزة بطريقة تؤدي الى منع الرتابة وقلب التشكيل الايقاعي في آن واحد . وكل ذلك من السمات الأساسية للغة شعرية ذات ايقاع بارز.

محمد الماغوط :

«أظنها من الوطن
هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين
أظنها من دمشق
هذه الطفلة المقرونة الحواجب
هذه العيون الأكثر صفاء
من نيران زرقاء بين السفن
أيها الحزن .. يا سيفي الطويل المجعد
الرصيف الحامل طفله الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير
عن سفينة وغيمة من الوطن..
والكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون. » (١٣)

الايقاع الابتهالي:

ثمة نمط ايقاعي آخر يختلف عن الأنماط التي أدرجتها حتى الآن اختلافا بينا، وإن كان له رنين خفي يذكر بنثر أدونيس المبكر ، هو النمط الذي أسميه «الايقاع الابتهالي أو التسبيحي». هنا يتواشج النص ويتلاحم في تكوينات لغوية تمزج بين الوصل أو الفصل والتفقير والتوازن، من جهة والتدفق الايقاعي، من جهة أخرى، مرجعة صدى أساليب الانشاء الترنيمية ، ومستغلة الطاقات الصوتية للغة الى درجة أشد بروزا مما هي عليه في النماذج التي أقتبستها سابقا، وبشكل خاص حروف المد، والنداء، والندبة والاستغاثة، والمناجاة المباشرة ، بأنماطها المختلفة. ويستحق هذا النمط دراسة مسهبة لذاته، لكن المجال الراهن ليس أفضل الأمكنة لتأدية هذا الغرض.. لذلك أكتفي بالتمثيل على هذا النمط بنصين، أحدهما لكمال أبوديب والآخر لقاسم حداد وأمين صالح.

كمال أبوديب

من «بحثا عن وجه أمية في التكوين الثاني»

1

أبدأ الآن فصل عينيك والدمع.
فاستسلمي لريشة الكلمات النافرة كالأيائل المضرجة في صحاري تجري من تحتها الأنهار دما، واهدئي على أناملي الرعوشة/ بين الأنملة والرعشة أنت، بين

الدمعة والجفن، بين الهواء والنفس الموجع،
فاستسلمي/
سأنسج من شعرك المرقرق ضوءا يتلاشى في مساء شتائي سماء تظلني نداوة أبعادها وآتي إليك حين تجيء الطيور من حافة الأفق أجنحة تقطر دمعا ودما/ سآتي إليك حين ينهمر الثلج وتلتم الأشياء تهجع في فيئك الوريف/ سآتي. آه، لكن لا تشيحي، إن في وجهك الصغير قناديلي وضوئي فاهدئي.
إنني
أبدأ الآن فصل عينيك والموت...
(كان لصوتك صفاء أجراس تأتي من الشمال في نسيم ربيعي/ رسيس أجنحة بيضاء تنأى في سماء فسيحة تنتشر فوق البحيرة الهاجعة بين المرج والمرج بين الغابة والدمع، كانت عيناك تأتلقان في ضوء يترقرق من حوافي الغيوم ترأد في دعة فوق الباحة والأراجيح ترج الضوء المسائي/
ها أنت تجرين من أرجوحة الى أرجوحة من الأخضر الأحمر الأخضر الأصفر/ وها أنت جميلة مثل رشأ يتقافز في الكثبان يكتشف لون الهواء والفضاء والعشب/
ها أنت.
آه
يتها الخفية كالعبور بين ألق الرعد وألق البراعم/
يتها المضيئة كالقناديل تساقط فوق جدول يرهج كالريش في جناح آت من البحر. من ؟
قلت من؟

11

يتها الطافرة كأيائل الجبال يتها العصية كالدمع يتها الثرية كالينابيع في الأحراش الوريفة الظل بين السفح والحقول. قمحا كنت في جفاف عيني أن أضرمت النار/ وأبروخا وأسا أن أضرم التل ورمد الزعتر الغض أجسادا تلوت قبل أن تخرس الصرخة الأخيرة سوقا وأذرعا تكلس فوق الأرض كالأرض/
قمحا / وكنت وهج رعب من زمن يأتي كأنه كان ثم أقفل الزمن الآتي وزج في نفق يرشح موتا وقهقهات وينبع موتا وقهقهات وكنت...

يتها الجرح في الدم/ الفورة الحبيسة في حلم تأطر كالقوس وجاءت لحظة النزع فارتمى نتفا بين وجهي وبين الأفق.
(كانت أجنحة بلون الغمام تساقط فوقي/ وكنت قمحا وهشيما نثار حلم تضرج في فورة الدم المؤجج بين البحر والتل بين النبع والزعتر المرمد/
كنت ...
آه

كنت)

111

ها أنت تطلعين من جسدي الصب تدخلين في جسدي الصب/ ها أنت تنئين تدخلين تلا تقصفه النار عويل رؤوس مقطوعة وأجساد سليخة وها أنت مسكونة بشبح الوحش في اليد التي تجزر الرأس ها أنت/ تغورين.
أين تنئين
أين؟
ما أنت والتل والرأس واليد والأجساد ما أنت؟
(صبية تنشر شعرها الأشقر الطويل لريح تعدو في بورت مدو تطارد المهار الشقر والفراشات)
ما أنت؟
تمضين تغلق أبوابها النار عليك مديرة ظهرك الصبي/
لا يدي تشد
لا رعبي ولا صراخي/
أنت تمضين
لن يعود بك الفجر لن تعود بك الأرض فالنار التي اجتاحت التل والأجساد تجتاحك الآن فتهوين يستبيك الكابوس والرعب وموت الأطفال في التل والجنوب.
لكن
سلاما لوجهك الغض تجتاحه النار
اذ تهوين
لكن
سلاما
وسلاما.» (١٤)

قاسم حداد وأمين صالح

من الجواشن

«من أعطاك طبيعة النصل وجرأة انتخاب الأسماء؟
وحدك
وحيدة في النوم
ووحدي
لكن،
قلت لك: افتحي النافذة كي أعرف أن لك دارا
تشرف على المساءات كلها، فبدون هذه العلامة
الرشيقة لن يتسنى للهزيع الأخير أن يتثاءب ويدفق
الأحلام في روحي.
قلت لك،
لكنك أوصدت النافذة ومحوت الدار، فهربت
المساءات وظل الليل يلملم أطرافه في عربة لا تقود
إلا الى الفناء.

يا لك من وحيدة...
وحيدة مثل نجمة في سديم
آن أن تخلعي هذا المطر الوارف وتسعفي التوابيت
المحدقة بك أشبه بجوقة جاءت لتبطش بالحلم.
النوم ملجأك الأخير. تنزلقين من مأتم الى وليمة
عامرة بالقتلى، فيأخذك اليأس الى ملجأ أشد فتكا.
وأنت وحدك.
آن أن تكتملي مثل فراشة المحنة
وتكترثي بطريد الكوابيس المبجلة،
يا الغائبة مثل قناع ينبش في الوجه
يا الغارقة في عسل الغدر،
ارفعي خمارك المطرز باليقين
وانظري ...
أطل عليك أيتها الفاضحة، مذعورا من هذا الشهيق
السحيق كما الهاوية.

لم أعرف سريرا بهذا البياض والشسع
أتشبث بذيل المعجزة:
فلربما،
حين يخذلني الحديد،
يسعفني البياض الرحيم.
أطل عليك
مغمورا بالمستحيل كافرا بالنعم:
فلربما،
في سرير رشيق كهذا،
أخرج من جاذبية الموت وتدلني اليوم الى الجذوة.
آه، أنت هناك، في طيات نجمة داجنة تغوين
أصابعي لتسوق - في رواق الغيم - بغلات حنونات
تحمل شفاعة البحر. تراودينني كي أقفز في البياض
اللامتناهي. بلا طمأنينة، أذعن لمهرجان الوسائد.
آه، هناك أنت .. عارية مني
وأنا هنا .. عاريا منك
لا بياضك الوسيع يهب جحيم المغفرة
ولا بياضي المتجزيء يدفق الدم في الثلجة المقدسة» [١٥]

ملحق ٣

نماذج من قصيدة النثر وتنوع التشكيلات الايقاعية فيها:

أما النصوص التي تلي فإن بعضها يولد ايقاعا نابعا من الفصل، والتقفير، والتوازن بين الجمل القصيرة، وبعضها يولد الايقاع الابتهالي التسبيحي، فيما يولد بعضها ايقاع الوصل والترابط والتعانق.

وما اختياري لهذه النماذج بأمر صدفة واعتباط، بل هو مدروس بعناية، ذلك أنني أود أن أقترح من خلالها أن التعارض بين نمطي قصيدة النثر يعود أصلا الى نقاطها التأسيسية في المرحلة الحاسمة من نشأتها المعاصرة، فلقد تمثل في هذه النقطة التأسيسية تياران ابداعيان مختلفان تماما على رأسهما محمد الماغوط في طرف، وأدونيس وأنسي الحاج، في طرف آخر. ففيما جسد الماغوط المنطلق العربي النابع من التكوين التاريخي للغة الابداع العربية وللحساسية العربية بصورة طاغية، مثل أنسي الحاج الوجه المتفاعل مع الابداع الفرنسي بقوة. وكان أدونيس توسطا بينهما على المدى الطويل، لكنه في المرحلة الأولى كان أقرب الى أنسي الحاج فيما أضحى في مرحلة لاحقة أقرب الى محمد الماغوط. وما أطرحه في هذا البحث يتضمن بوضوح أن قصيدة النثر التي ابتكرها الماغوط هي التي شكلت المناخ السائد في الثمانينات والتسعينات خاصة لقصيدة نثر عربية لم تعد تطغى عليها حساسية وإيقاع موشوجان بالمكون الفرنسي، لكن هذا لا يعني أننا أمام نمط واحد الآن، فالأنماط ما تزال متعددة، وفي نثر بول شاؤول وسليم بركات وعباس بيضون ومحمد آدم وقاسم حداد خاصة سمات مائزة للغة شعرية وإيقاع مغايرين للنمط السائد ويبقى نثر أدونيس يشكل مداره الخاص المتميز تماما.

سيف الرحبي

«بين ليلة وضحاها
اكتشفت أنني مازلت أمشي
ألهث على رجلين غارقتين في النوم
لا بريق مدينة يلوح
ولا سراب استراحة.

على رجلين ثاويتين في النوم
أنا الذي ظن بأنه وصل
وعند أول مدخل
تنفست رائحة قهوة ونباح كلاب
فكومت جسدي
كحشد من المتعبين والجرحى
لكني عرفت أن الضوء الشاحب
يتسلل من رسغي
خيط دم
يصل الشعاب بوديانها الأولى ..» (١٦)

عباس بيضون

رقصة لم يشعر بها أحد

«المرأة تحمل الحسون. حين يمر الجندي تغطيه. الطفل يلعب بقطعة نقد. حين يمر قرب الجندي يرميها. الجندي لا ينتبه. حين يبتعدان، تنظر المرأة الى الحسون، ويلتقط الطفل الى القطعة التي خلفها. شياطين كثيرة تحركت في الهاوية. لكن الرقصة لم يشعر بها أحد. مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن الموعد الجهنمي». (١٧)

أحبك

«أحبك
اليقظة تنتصر باكرا
وتجدنا معلقين
أحبك
أنها أخيرا تحف الوحدة
أحبك
أنهم أولادنا من الريح
لن يجد النهار قمة تستفهمه
أحبك
الجميع في لوحة الجفاف
انها أيضا
زفاف الرطوبة
أحبك
من اللسعة ذاتها يتسللون
أحبك
الكلام الحافي». (١٨)

«كنت أنتظر الى أن يخرج مني
ذلك السلك. لكننا هذه المرة
سنبصق ألما خالصا وقسوة خالصة. تلك هي الريح
التي تشحذ نفسها على حافة
الجرف. والهواء الذي يجز نفسه
على الشق الطويل. وليس غناء
ما يوشك أن يصفر في القصب . لكن الريح
التي تنقسم بخبطة بين نصفي الجبل. ليس غناء
ما يشهق في قطعة حبل ، لكن
الى أن ألد ذلك المسمار من نهاية
روحي أترنم «كان لي فم كبير
أحمق.» (١٩)

يحيى حسن جابر

«كل مساء
الحنفية تنقط
كل مساء
طفل الجيران يصرخ
كل مساء
تمر سيارة الاسعاف
كل مساء
يفكر بالسفر
وكل صباح ينهض
ليفتش عن عمل إضافي
ويقول لصورتك على الحائط
صباح الخير». (٢٠)

سليم بركات

«للندى شفرات،
للحقول طباع السراقين،
فلأعد المديح نادبا، فليعد الضلال الأمين مدائح الغيب في رقة.
يا الضلال ، الذي يتمم للحقيقة ما تتلعثم الحقيقة في إطرائه، يا لك ضلالا يستنفد العريق في وصفك ،

«يالك ، أخني أأتمنك على هداية الاكيد الفاجر . إيه،
لأنت الضلال الفـرّان تنضج في قبضتك أرغفة الله
وكستناؤه.
وأنا؟ فلأنحت الشفافة بإزميل الكلي تصاوير دروع،
واستغاثات كركض الأوز، فلأكمم الكثيف على
عتبة النعمى فلأنجز هكذا، على عاهن الشكل
خالصا، للضرورة في أنحائي دبيب اليربوع ،
وللأمل جلال التيبيه. حنيفا يولي التيه على الموازين
ويقلد خلاص الباطل:
أيا الباطل،
يا ثناء الكلي على مصكوكات النور،
أيها الوفاء الذي ينكل بالعدم كي يعترف،
لأنك تزن بمثاقيلك النجاة ذهبها.
ولأنك جريح بما خصصت به من يقين.
تطن من حول جرحك ذبابة الفردوس، ونحل
الجهاد الذي يسيل شهده على رخام الفردوس:
«يا الفردوس الذي يتعثر الوجود بالعظام على عتباته
، هاتك هات
صمغك القوي نلحم به شروخ
الموحى. وانتهر المواثيق، أضربها
بسوط الندم، فأنت شفقة النهاية
على النبوءات».
ضلاااال.،
أرفع السماء على فخذيك القويتين،
رجها باللهاث حتى تتفق مشيمة البرزخ،
وينحل المكان شهوة شهوة.
أهزؤ يدمع إشفاقا على الأسى في يدي،
أم مطلق يسيل من إجاصات الحمى؟ ضلاااال،
أرفع الريح الى ثدييك،
واطر الجمال المتعضن من آيته تقرأ بلسان العديد
الواحد يا لك، وعد بي إليك، مجرجرا خلفي حفيدي
الوقت، أوبخه إن تلكأ، أوبخ النشأة إن تلكأت.
عد بي أيها الضلال
سأذيق الفراغ جماناته الذائبة،
والفجر فستق المغيب.
المتــــاه
للمتاه ميثاق النسيان،
للمتاه بذل النهاية نشوى تقسم الإرث على الهلعين.

يـا للمتاه الفتكـة، خمالـة العذب: المتـاه الـرجاء، منصـف الخسارات، الـذي يتكسب الغمام بـه في خيام السهـول، العذرة الفحيـح ، كوفئـت ، يفـرم المساء لغـض ككـرفس على عتبتـك النحـاس ، ولـك أعيـان الموج وعقـول الريـح، أتـؤتي يـا المتـاه الشغف؟ مرحى، مؤنة العبـور الأقسى على جسور الفجر، لأنت، المتاه الـدسيسة يا دهـاء النرجس وفسـق الورد. وريثا يبـايعك الأمل في كنوزه ، ويوليك النور خزاناته المتاه الحتم في المعارج الى القيامة، الصولة الظل، النقـاء، نيئا كخصية نيئة في صفن الأزل، القرفـة، الزعفـران، العصفر، قشر الأتـرج، السماق، النارجيـل، الـزعتر. المتاه الـوقب في جمجمـة الملاك المغـدور. المتاه الخليـة، الدورة النفاس ، الأســى يصعد بجراده من الأحشـاء الى الرئات المتاه الحضو الحضور الحضور». (٢١)

(٤)

الآن، وقد قدمت هذه التأملات المكثفة للأبعاد التقنية لايقاع قصيـدة النثر ولعـلاقته بـالايقـاع السائد تـاريخيا في الابـداع الشعـري العـربي، أود أن أصـل الى بيت القصيـد ـــ كما تقـول العرب ـ وليكن بيت قصيدة النثر مجاملة، وهو أن الصراع الذي يدور في الفضاء الابـداعي العربي ليس صراعا بين ايقـاعات، بل صراع بين أنماط من البنى الفكرية الـذهنية والتصورية، صراع عقائدي ، مثـل كل صراع تأويلي يحدث في الثقافـات ، إنه صراع بين الوحدانية والواحدية والتجانس والانسياق الاذعاني المطلق للسائد والجماعي ، مـن جهة ، وبين التعددية والحريـة والتنوع والتفاوت واللاتجانس والفردانية من جهة أخرى. الطرف الأول يقول: لا يكون شعـر إلا بالوزن، ولا يكون شعـر إلا اذا كان على صورة التراث المقبول السـائد: والطرف الثاني يقول : يكـون ما لم يكن ، نبدع منطلقات جديدة وأسسا جديدة ونبحر في مجاهل بكر. الطـرف الأول يقول: ثمة بين واحـد وحقيقة واحـدة وأمة واحدة وزعيم واحد وثقافة واحدة وصوت واحد ونموذج واحد وإيقاع واحد، والطـرف الثاني يقول: ثمة أصـوات ولغات وأمم وزعماء وثقـافات وديـانات وحقـائق وايقاعـات متعددة كلهـا. الطرف الأول يتصـور الثقافـة والمجتمع كتلـة واحدة متراصـة يسودهـا تجانس كلي في كل شيء ويشعر بـرهبة صارخـة أمام احتمال اكتشاف اللاتجانـس، والطرف الثاني يرى الثقـافات لا متجانسة متعارضـة متناقضة متفاوتة متصارعـة. والفاجع في ذلك كله أن كل طرف يؤمن بأن منطلقاته تنفي الآخر ومنطلقاته وأنه لا حقيقـة إلا ما يراه هـو حقيقة. بكلمات بسيطـة، المعضلة هي وحـدانية الفكر العـربي السائد وإيمانـه بالنموذج الـواحد المقصي المستثنى لكل ما عداه. ويتمثل هـذا الفكر في موقف الذين ينفون مشروعيـة قصيدة النثر لأنها لا تقـوم على أوزان منتظمة تراثيـة، والذيـن يقولون إن قصيـدة النثر تنفـي ما سبقهـا من

ايقاعـات وأشكال ـ ويجب أن أعترف بـأن هؤلاء أقل عـددا، مع أنهم أكثر جلبة أحيانا، من سابقيهم.

لكن ثمة تيارا ثالثا يجهر جهرا بضرورة التعدد والاختلاف والتنـاقض والتفـاوت والفـرق وبجماليـات التجاور بـدلا مـن جماليـات الوحـدة الانصهاريـة. هـذا التيار يـرى الثقافـات لا متجانسة ، ويؤمن نتيجة لذلك بأن الشرط الطبيعي هو أن تنبثق في الثقافات نماذج متعددة وأشكال وإيقـاعات متباينة، وأن هذه النماذج جميعا تـوجد وجودا تجاوريـا لا انصهاريـا فيه، وأنها جميعا مشروعة، وأنها تجسد حيوية الثقافات وثراءها وخصبها وأن الموقف الفكـري الذي ينبغـي أن يسود هـو موقـف القبول والاغنـاء لهذا التنوع والتعـدد والفـرق والاختلاف. أي أن ثمـة تيارا يؤمـن فعلا بديمقراطيـة الثقافات وبتعددهـا وبالحرية في الابـداع والقـول والتفكير وهـذا التيار هـو الأكثـر ضمـورا في فضاءاتنا الراهنة وهو ما ينبغي أن نعمل على تنميته وإثرائه.

والوجه الآخر لما أصفه هو الايمان بأن للثقافة ايقاعا يجسد روح عصر ما أو مرحلة تاريخية ما ، ولقد كتبت كتبا في موضوع «الشعـر العربي وروح العصر». في هـذا السياق يـؤمن الطـرف الأول الذي أشرت إليه سابقا، أي الـذين ينكرون شرعية قصيدة النثر، أن البنيـة الايقاعيـة السائدة تـاريخيا هـي المجسد الفعلي لايقاع الثقـافة العـربية وحـركة المجتمـع العربي. وهـم في ذلك طرفان في الـواقع أولئك الذين مـا يزالون يرفضـون ما أسميناه الشعر الحر، وأولئك الذين تقبلوا الشعر الحر ومارسوه. غير أن تأمل علاقة الايقاع بالثقافة يكشف أن التعارض كان دائما قائما فيهـا خلال هـذا القـرن على الأقـل. لقد طغـى الشعـر الحر بين بدايات الخمسينات والثمانينات، ولقد سـاد ايقاع متفجر صاعد هذه المرحلة الى جانـب ايقاع تأملي هادىء. ومثل هذيـن البعدين خليل حاوي وأدونيس. لكن من منظور استرجاعي الآن ينكشف لنا أن الايقاع التقليدي ظل قـائما جنبا الى جنب مع الشعر الحر، وأنه لم ينـدثر كما خيل لكثيرين منـا. ثم جاء مفصـل الانكسار الكبير فانبثق الايقاع التقليدي هادرا: ومـن اللاذع أنه عاد بقوة في انتاج شعـراء مثل نازك الملائكة كـانوا في طليعة الذيـن كتبوا الشعر الحر. ولم يتنبـه الكثيرون منا لـدلالة هـذا الانبثاق الى أن بـدا واضحا أن التيـارات الاسترجـاعية ـــ التـي نسميها خطـأ الأصوليـة ـ أخذت تهدر في حياتنـا المعاصرة. لقد كـان الانبثاق الايقاعـي ارهاصا بليغـا ـ كما يحدث في الابـداع الشعري كثيرا وبما يكاد يشبـه المعجزة ـــ بعودة البنى الفكـرية التقليـدية الى البروز والطغيان . والدال أن ذلك كله حـدث في الزمن نفسه الذي شهد طغيـان قصيدة النثر في فضـاءات متميزة . وما يعنيـه هذا الأمر ـ لي شخصيـا على الأقل ـ هو تجاوز المتنـاقضات ، وتعدد خطوط الانشراخ والصراع في المجتمعات والثقافات التي نسميها عربية، وانقسام أجيال شابة على نفسها انقساما باهرا، كأن كل ما يفترض أنه مشترك، أو ما كان مشتركا، لم يعد قليلا قابلا لأن يكون مشتركا، أو كأن كل أحـد صار يصر على الاندفاع في مداره الخاص، في حيز مجاور لحيزات سواه لا متداغم متواشج بها.

هـل يمثل هـذا الفضاء ـــ بل ينبغـي أن أقول الفضـاءات ـ ازدهـــارا للتعـدديـــة والحريـة وقبـــول الآخـر والاختـــلاف الاخصـــابي؟ أم يمثـــل وصـــول التشظـي والتفتـــت وانقطـــاع الوشائج والأواصر الى ذراها؟

هوذا السؤال الأكثر صعوبة في حيـواتنا الراهنات، السؤال الذي لا أملك جـوابا عليه الآن، وكل جواب عليه هـو بدوره جزء من إشكالية التأويل والعقائديـات ودورها في التأويل. كل جواب ينبع مـن منظور عقائدي وتتحكم به انتماءات عقائديـة بسوى ذلك لا أود أن أجازف بقول وأنا انتظر غـودو الذي قد يأتي وقد لا يأتي لأقدم جـوابا، مع أنني أرهص وأحـدس بأن الجواب قد يجمـع النقيضين ويقر كليهما فيصـوغ بذلـك منظـورا جديـدا متناقضا وثريا للتأويل البحثـي لظواهر الثقافات ولاشكالياتها المرهقات.

الهوامـــش

١ – في البنيـة الايقاعيـة للشعر العـربي، دار العلم للمـلايين، بيروت ١٩٧٤، ص ٥١٧ – ٥٢٣.

٢ – أغاني مهيار الـدمشقـي، صيـاغة نهائيـة، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ١٤٣.

٣ – «تحولات العـاشق» الآثـار الكـاملـة ـ شعـر ، الطبعـة الثـانية، المجلـد الثاني ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١، ص ١١٣ – ١١٧.

٤ – سابق ص ١٠.

٥ – سابق ص ١١.

٦ – مـن اجـل كيفيـة تحديـد مـواقـع النبر على الكلمات، والانماط المختلفـة للنبر، تستحسن مـراجعة كتـابي في البنية الايقاعيـة ، ابتداء مـن الفصل الثالث.

٧ – البيـت العميـق، لن ، ط٢ ، المؤسسـة الجامعيـة ،بيروت ١٩٨٢، ص ٤٤ – ٤٥ (ط ١ صدرت عام ١٩٦٠.

٨ – سابق ص ٥٩ – ٦٣.

٩ – صمت قطنة مبتلة، منشورات شرقيات ، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٣.

١٠ – سابق ص ١٧ – ١٨.

١١ – ورد، ص ١٠٠.

١٢ – أغاني مهيار ، ص ١٦٥ – ١٦٦.

١٣ – «حـزن في ضـوء القمـر» الأعمال الكاملـة ، دار العـودة بيروت د. تـا، ص ٢٢ – ٢٣.

١٤ – مـواقـف ع ٣٣، بيروت ١٩٧٨، وانظـر الثمن كـامـلا مـن ص ٣٤ – ٤٥.

١٥ – الجواشن ، دار توبقال الدار البيضـاء، ١٩٨٦، ص ١٠٤ – ١٠٥.

١٦ – رجل من الربع الخالي ، دار الجديد بيروت ١٩٩٣، ص ١٠.

١٧ – نقد الالم دار الجديد بيروت ١٩٨٢، ص ١٩.

١٨ – سابق ص ٤٩ – ٥٠.

١٩ – خلاء هذا القدح ، دار الجديد، بيروت ١٩٩٠. ص ٤٧.

٢٠ – بحيرة المصل، منشورات الريس لندن ، ١٩٨٨. ص ٧.

٢١ – المجـابهات المواثيـــق الأجـران، التصـاريـف وغيرهـــا، دار النهـار ، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٨ – ٤٠، ٤٨ – ٤٩ على التوالي.

قضـــايا النص المسرحـــي

بقلم الأستاذ : محفوظ بوغرارة

التخطيط :

المقدمة :

إن همنا في هذه المداخلة أن نشير إلى الإشكالية الكبرى التي وجد فيها النص المسرحي العربي. فهو جنس أدبي مختلف عن بقية الأجناس، وله خصائصه التي تميزه عنها. لكن عناصره في كل الأجناس تقريبا : الحوار، موجود في الشعر والقصة والمقامة.. السرد (الإشارات المسرحية) متوفرة في القصة والرواية. إذن، أين يكمن الاختلاف. وكيف يتسنى لنا فصل المسرح عن الأجناس الأدبية. وما هي مستنداتنا النقدية ؟

I/ إشكاليـة النص المسـرحي بين النـقد والإبـداع :

إن النص المسرحي يعد إبداعا غريبا عن العرب و لا تعترف به الذهنية العربية إلى جانب بقية الآداب الأخرى، و لا لم تستأنس إليه في تاريخها على الأقل : شأنه شأن التكنولوجيا. ولعل السر الأساسي يعود إلى فكرة-المثل **الأعلى**-فالعرب في تاريخهم لم يكونوا ليعولوا على النظر إلى المستقبل و إنما كانوا يستلهمون ثقافتهم من الماضي : مثال **"تقعيد اللغة"** الصواب ما قاله العرب القدامى أو وضع قواعد الشعر (العمود الشعري) الصواب ما سبق إليه العرب -الحضارة العربية- حضارة أموات إن صح القول. أمـا إذا عدنا إلى المسرح فإنه لم يسبق إليه العرب لذلك غابت كل القواعد والإبداعات. بل أراد العرب أن ينسجوا على منوال اللغة

والشعر: فعللوا هذا النقص بأن اعتبروا مثلا (رسالة الغفران مسرحا) والقصيد الشعري القديم يتضمن جانبا من المسرح (أو هو ديوان العرب).

- كلها في الحقيقة محاولات تبريرية ليس إلا يعلل توفيق الحكيم في مقدمة **الملك أوديب** هذا النقص بـ : غياب عنصر الاستقرار في الحياة العربية : كان العرب يعيشون الترحال، والحال أن المسرح يستوجب الاستقرار.

لكن بداية من القرن الأول للهجرة وخاصة في القرن الثاني، و بالتحديد في عصر المأمون عرفت الدولة استقرارا مدنيا وسياسيا و معرفيا، و لكن لم يظهر المسرح كفن، سواء كان نصا أو ركحا.

وكانت ثمة بعض المحاولات في حركة الترجمة التي عني بها المأمون : فترجم العرب كتاب فن الشعر لأرسطو لكن المترجم متى ابن يونس ترجم : الكوميديا بالهجاء، والتراجيديا بالمدح، يعني أنه اعتمد مقومات شعرية أو ظن أن الكتاب حول الشعر.

لكن حسبي، أن القضية سياسية بالأساس لأن المسرح من شأنه أن يخاطب فيه الممثل الجمهور بشكل مباشر فيثير قضايا السياسة ومشاكل المجتمع والمسرح مظهر من مظاهر الديمقراطية والتعبير الحر

II/ قضية الصراع :

يعد الصراع مقوما أساسيا في بنية النص المسرحي، يعني لا بد أن نجد صراعا تعيشه الشخصيات : داخليا أو فيما بينها، أو بين البطل و قوى أخرى خارجية عنه.

فمع الإغريق كان الإنسان يصارع الآلهة و الآلهة من شأنها أن تتحكم في قدر شخصية ما، فيحاول البطل التمرد على الآلهة التي تحكمت في قدره، و يستغل الحكيم هذا المقوم ليبين التحويرات التي قام بها في نطاق الأسطورة اليونانية.

فالإسلام بالنسبة إليه يتحكم في توجيه الفكر العربي لذلك فهو لا يبيح صراع الإنسان مع الله. فعمد الحكيم إلى أنواع أخرى من الصراعات (الملك أوديب- صراع الإنسان مع الإنسان مع الزمن في أهل الكهف...).

وفي هذا النطاق يجوز اعتبار مقوم الصراع عاملا من العوامل ساهمت في تأخر المسرح العربي.

III/ المسرح و سؤال الحضارة :

إن الإنسان بطبعه يحمل هاجس الحضارة المتطورة التي أنجبت أرسطو و أفلاطون

وسقراط...لذلك وإلى وقت غير بعيد كانت أوروبا تعدّ الإغريق مثلها الأعلى...يعني يجب الأخذ عن الحضارة الإغريقيّة باعتبارها المنبع والحكيم كان متأثّرًا بالحضارة الأوروبيّة. فحاول أن يوظّف نفس المنهج و يأخذ عن الحضارة الإغريقيّة. لأنّها الأصل الّذي مهّد إلى المسرح. وتوصّل الحكيم إلى عدّة نتائج وعلاقات بين الذّهن الإغريقي و الذّهن العربي و حتّى مشروعه هذا **بالمصالحة : مصالحة** بين الحضارتين. أمّا شكل هذه المصالحة فهو ما عمد إليه من تحويرات في مستوى الأسطورة الإغريقيّة حتّى تلائم الذهنيّة العربيّة. أوديب في أسطورة سوفوكل، كان يتحرّك حسب مشيئة الآلهة. فهو ينفّذ إرادة الآلهة. لكن في مسرحيّة الحكيم : أوديب يصارع الحقيقة، ويصارع إرادة ترسياس (وبالتّالي صراع الإنسان مع الإنسان، و صراع الإنسان مع الحقيقة) **لكن حسب رأيي** : المنبع الأصلي للحضارة الإنسانيّة أو قلْ مهد الحضارة العربيّة إنّما هي **مصر** : بالفرعونيّة و بالاسكندر المقدوني، و بما وصلت إليه من شتّى العلوم. فاليونان تأثّروا بالحضارة الفرعونيّة، و أرسطو يعترف بذلك.

وكذلك أفلاطون في جمهوريّته يقرّ بأنّه ذهب إلى مصر وتعلّم منها الرّياضات وبالأحرى الهندسة مقترنة بالرّياضيات : يعني في مرحلة لم تنفصل الرّياضيات عن الهندسة و علم الجبر.

لذلك عاد الأوروبيون اليوم لدراسة العلوم المصريّة القديمة ووضعوا دراسات متعمّقة في هذا الشّان فظهرت **الإيجيبتولوجيا** Egyptologie. - الحضارة اليونانيّة ازدهرت لأنّها تأثّرت بالحضارة المصريّة آنذاك.

IV/ بين النّقد المسرحي والنّقد الأدبي :

إنّ العمليّة النّقديّة لدى العرب في القديم لم تكن غائبة تمام الغياب دائما و إنّما زامنت العمل الإبداعي بصفة عامّة. و قد وعى العرب الجدليّة القائمة بين الباثّ والمتقبّل.فنجد الشّاعر يقوم بدوره النّاقد، فينقّح قصيده بالإطالة و الحذف. و نجد الجمهور يقدّم أحكامه حول القصيدة. لذلك ظهر النّقد في مستوى هذه الأحكام جماعيّة يعني أنّ مفهوم الإبداع كان ينضوي تحت نفس المقاييس : **فالجواب : ما قاله الشّعراء السّابقون**. فظهر القصيد

الجاهلي المشروط بشروط : (الوقفة الطللية-النسيب-وصف الرحلة-الغرض).و المهم أن العملية النقدية جاءت بعد العملية الإبداعية، يعني أن الإبداع هو الذي حدد القاعدة (العمود الشعري).

– حضرت المادة قبل القاعد ثم تطور النقد إلى أن ظهرت الدراسات اللسانية فأعطت نفسا جديدا لدراسة الأثر الإبداعي- فظهرت المدارس النقدية (البنيوية- السلوكية-مدرسة التحليل النفسي...) وتولدت عن هذه المدارس مادة نقدية اسمها **المناهج**. وظهرت الأسلوبية والصوتيات وصولا إلى الدراسات المخبرية. وصارت هذه المدارس تشتغل على النص الجاهز؛ يعني أن المنهج جاهز و يمكن دراسة أثر ما هذا المنهج أو أي منهج آخر مخالف (مقومات القصة : زمان +شخصيات +سرد +حوار...) **لكن الأمر يختلف مع المسرح**.

مع المسرح سبقت القاعدة المادة، يعني أن النص المسرحي لم يسبق المسرحية، على الأقل، لأن النص المسرحي له شروط و التي ظهرت أول ظهورها مع أرسطو في كتاب فن الشعر. فكاتب النص المسرحي يختلف تماما عن كاتب الرواية أو القصة أو القصيدة. كاتب النص المسرحي وهو يكتب نصه لا بد أن يحضر في ذهنه جدلية **الإبداع و التمثيل**، يعني أنه نص قابل للتمثيل. فأدبيته لا تتوقف عند حدود الإبداع و جمالية العبارة المقروءة و إنما تتعدى ذلك إلى جمالية التمثيل. لذلك يتداخل الحوار مع الإشارات السردية، والتي سماها البعض الإشارات المسرحية أو الركحية، لأن لها صلة بالتمثيل.

ويعد أرسطو أول من وضع كتابا في النقد المسرحي فضبط مراسم المسرحية **زمانا ومصطلحا** وبطلا ومضامين و ذلك في كتابه فن الشعر. و قد عرف المسرح الذي عني به أرسطو بالمسرح الكلاسيكي غير أننا لا نجد في كتاب أرسطو حدا لمصطلح الشعر و إنما اهتم بتحديد المفاهيم التي تحدد نوع المسرحية. فعالج حد التراجيديا. وحد الكوميديا.

يقول في حد **التراجيديا** :" التراجيديا محاكاة لفعل جاء تاما في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة و الخوف و بذلك يحدث التطهير من الانفعاليين".

إن في كلام أرسطو كلمات هامة تعتبر مفاتيح لفهم معنى المسرح الكلاسيكي : المصطلح الأول : **المحاكاة** : أن يندمج الممثل مع الشخصية التي يؤدي دورها في مستوى المضامين والحركات و اللباس...

فالمحاكاة تأسس على ما يسمى مفهوم **الإيهام**. والمقصود من المحاكاة إيهام المتفرج بأن الممثل الذي يؤدي الفعل لا يمثل دورا مسرحيا و إنما على العكس من ذلك إنه يرى كأنه ذات الشخص الذي يؤديه.

ويؤكد أرسطو هذا المفهوم بقوله : "وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي".

فالدراما تنهض على ضرورة تقمص الدور بينما السرد يولد مسافة بين الممثل والدور. فالإيهام في المسرح الكلاسيكي يجعل من الجمهور كالحالم زمن اليقظة. مفهوم المحاكاة متناسق أيضا مع غرض المسرح. والغرض الأساسي للمسرح عند أرسطو : هو **التطهير** يعني حمل الجمهور على الخلاص من انفعالي الخوف والشفقة. ووظيفة الممثل أن يوهم الجمهور بأنه لا يرى تمثيلا وإنما يرى حقيقة.

وحدد أرسطو **الكوميديا** بقوله : "والكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء أي أقل منزلة من المستوى العام، و لا تعني الرداءة كل نوع من السوء و الرذالة و إنما تعني نوعا خالصا فقط هو الشيء المثير للضحك".

إن الذي يشد انتباهنا في هذا الكلام تأكيد أرسطو مرة أخرى على مفهوم الإيهام من خلال كلمة المحاكاة غير أن مقصد الإيهام في الكوميديا يختلف عن الإيهام في التراجيديا.

إلى هذا الحد بدا المسرح الكلاسيكي محددا لعلاقة المسرح بالجمهور من خلال عبارات من قبيل "المحاكاة و الإيهام..."

فما هي أهمية النص المسرحي في المسرح الكلاسيكي ؟ ألم يقنن المنظرون لهذا المسرح شروطا يكون عليها النص المسرحي؟

لا بد قبل الإجابة أن نشير إلى أن مفهوم الإيهام مؤثر حتما في إنشاء النص المسرحي -فمنشئ الكلاسيكية المسرحية أو النص السردي الكلاسيكي يخضع إلى ضغوط خارجية هي حضور صورة الجمهور في ذهنه لإيهامه بالمحاكاة. و هذه الضغوط لا ينبغي ان تتجلى حتما في بناء النص المسرحي و في لغته و في حركة شخصياته...

حدّد منظرو المسرح الكلاسيكي أسسا لا بدّ من توفّرها فيه، و تمثّل أصولا و مقوّمات ضروريّة نذكرها كالتالي :

1/ الحدث و الحبكة المسرحيّة :

اعتبر أرسطو أنّ الحبكة هي روح التراجيديا، فهي جوهرها تتّصل بانتظام أجزاء المسرحيّة حتّى تكون عملا فنّيا متناسقا تتوفّر فيه الوحدة العضويّة بعبارة أرسطو. فالنّص المسرحي بهذا المعنى الكلاسيكي يشترط فيه تناغم مكوّناته الحديثة في حبكة تجعله وحدة فنيّة. والحدث من أهمّ العناصر في النّص المسرحي المكوّنة للحبكة المسرحيّة.

وعموما فإنّ انتظام الأحداث في النّص المسرحي الكلاسيكي يكون كالتالي :

تنطلق المسرحيّة من حدث معيّن يتبع بالإشارات للزّمان و المكان-تحمل هذه الإشارات خلفيّة اجتماعيّة أو غيرها-ثمّ يشتدّ التّصادم بين الأحداث فتتعقّد- وتتدخّل عناصر تفوق تطوّر الحدث فتكون الأزمات في حدودها القصوى- و عادة تكون الأزمة في نصف المسرحيّة-وبعد شدّة التأزّم تتدرّج الأحداث نحو الانفراج شيئا فشيئا- فيكون البطل من النّاجحين أو الفاشلين.

2/ وحدة الزّمان ووحدة المكان :

وحدة الزّمان : كما عبّر عنها أرسطو في التراجيديا أن تجري أحداثها في دورة شمسيّة أي في يوم و ليلة. أمّا الأحداث الخارجيّة عن هذه الدّورة فيسردها الأبطال أو الجوقة -هذا المفهوم لوحدة الزّمان لم يبق مؤلفو النّصوص الكلاسيكيّة أوفياء له. فإذا بعض المسرحيّات تجرى أحداثها في مدّة أطول من الزّمن المحدّد. أمّا **وحدة المكان** فإنّها متّصلة بوحدة الزّمان- فالأحداث يجب أن تجرى في مكان واحد (في قصر مثلا).

ويجب أن نفهم أنّ شرط وحدة المكان والزّمان ليس إلاّ استجابة من مؤلّف النّص لتقريب الحدث من الجمهور-فالممثّل يمكنه أن يحاكي الدّور بحضرة الجمهور والجمهور يمكنه التّفاعل أكثر.

بناء الشّخصيّة المسرحيّة :

إنّ منشئ النّص المسرحي الكلاسيكي ينبغي أن يرسم للشّخصيّة ثلاثة أبعاد :

أ/ البعد المادي : يرسم ملامح الشّخصيّة- السنّ-الجمال-القبح-اللّباس...

ب/البعد الاجتماعي : يحدّد فيه النّص منزلة الشّخصيّة اجتماعيّا (ملك-عبد- إله...) ويضبط علاقتها الاجتماعيّة وحسب أرسطو فإنّ الشّخصيّة التراجيديّة

يجب أن تكون من عظماء النّاس، عكس الشخصيّة الكوميديّة....

ج/البعد النفسي : حيث تتجلّى دوافع الشّخصيّة وعقدها و انفعالاتها وعواطفها وأفكارها.

- هذه الملامح الثلاثة في تناسقها مع بعضها تجعل النّص المسرحي يقدّم لنا شخصيّة متكاملة وتنسج من هذه العلامات الثّلاث ما يسمّى بوحدة الشّخصيّة ووحدة الشّخصيّة طبعا تستجيب في المسرحيّة لغرض الإيهام.

- وبذلك فإنّ أصول النصّ المسرحي ثلاثة : **وحدة الزّمان** –وحدة المكان-وحدة **الشّخصيّة و الحبكة** الحديثة – و هي أصول تجعل من النّص المسرحي وحدة فنّية تتجانس فيها هذه العناصر و النّص الكلاسيكي يرفض تكسير الوحدة وتجزئة الشّخصيّة.

فكيف يتجلّى مفهوم الإيهام عند مؤلّفي المسرح العربي و منهم من كتب مسرحيّات لتقرأ لا لتمثّل على حدّ رأيه؟

إنّ معظم النّصوص العربيّة تتنزّل ضمن إطار المأساة – (الملك أوديب-السدّ-أهل الكهف –الحلاج،...) لذلك حري بنا أن نبيّن حدود هذه العبارة : يقول أرسطو في تحديد المأساة في ص 25 من كتاب فن الشعر : " المأساة محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم و مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأزياء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون بواسطة الحكايات الّتي تثير الرّحمة و الخوف فتؤدّي إلى التّطهير من هذه الانفعالات".

يهمّنا أساسا في هذا القول تحديد عبارة المأساة "بالفعل النبيل التّام" ومعناه أن المأساة تعالج المواضيع الجدّيّة و لا تهتم بالأحداث العاديّة. ومن أمثال المواضيع النّبيلة أو الجدّيّة، علاقة الإنسان بالقدر، أو علاقة الإنسان بالوجود أو بعزلته في الحياة، أو بالمجتمع أو علاقة الإنسان بنفسه.

وهي مواضيع تنشأ عنها طبيعة البطل المأساوي، أو طبيعة الفعل النّبيل التّام، ويتحدد بها الشّخص الفاعل، و الفاعل في المأساة ليس لبس شخصا عاديّا، فهو على حدّ رأي بعض النقّاد:" يجب أن يكون من ذوي الشّأن بالميلاد والمركز".

فالبطل يكون من الآلهة أو أنصاف الآلهة من الملوك أو الشعراء... والفعل الّذي ينشأ عن هؤلاء يكون فعلا تامّا و نبيلا. ونعتقد

أنّ طبيعة الفعل لا تكتسب نبلها من ذاتها وإنّما من علاقتها بالفاعل. والمقصود **بالفعل التام** : الفعل المنجز بتمّته ينجز حتى النهاية، فهو فعل لا يحتمل البتر. وبذلك تكون المأساة إقداما على الفعل. وحتّى يتمّ الفعل لا بدّ أن يتوفّر عامل التحدّي لكلّ ما يعوق فعل البطل المأساة إقداما على الفعل.

وحتّى يتمّ الفعل لابدّ أن يتوفّر عامل التحدّي لكلّ ما يعوق فعل البطل المأساوي فيكون البطل فاعلا، وفعله لا يعرف التراجع.

إنّ طبيعة الفعل التام تحمل البطل على تخطّي الصّعوبات من أجل إنهاء الفعل.فأوديب مثلا في جلّ النصوص التي اتخذته بطلا يسعى إلى الكشف عن الحقيقة فيتخطّى في سبيل ذلك جميع العوائق الدّاخليّة والخارجيّة.يتحدّى القدر ويتحدّى العوائق الكامنة في نفسه. عندما أحسّ أنّه يمكن أن يكون ذاته المقصود بالبحث. حتّى النّهاية حتّى صار فعله تامّا.

فلو تراجع أوديب مثلا، ما كان ليبلغ مرتبة البطل المأساوي. ثمّ إنّ طبيعة الفعل التّام تجعل البطل المأساوي دائما يدرك غايته ليكون الفعل تاما. فالبطل المأساوي لا يعني نفسه كثيرا، بنتائج فعله فالمهمّ عنده هو الفعل و أن كان ذلك تمرّدا على الآلهة أو على الذّات نفسها.

و البطل المأساوي لا يستسلم أبدا. وهو ما يجعله حرّا و مسؤولا. فهو العامل بمبدأ **"كلّ شيء أو لا شيء" و"أن أكون أو أكون"** ولعلّ الصّورة تكون أكثر وضوحًا مع غيلان المسعدي في السّرد وبالتّحديد يمكن التّذكير بجملة النّكبات الّتي وقفت حاجزا أمام مسيرة غيلان. و لكن هذا الأخير كان في كلّ مرّة ينهض من جديد إلى أن بلغ هدفه ألا وهو بناء السدّ.

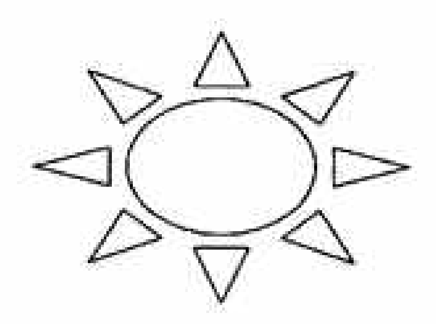
لكن المسعدي في السّد والحكيم في الملك أوديب : اعتبر كلّ واحد منها عمله : مسرحا ذهنيّا، يعني أنّ تدوّر أحداثه في الذّهن و ليس على الرّكح. ولعلّه المبرّر الوحيد الّذي يضمن الهروب من شروط المسرح الكلاسيكي.

وأخيرا فإنّ الغاية الأساسيّة من هذا العمل ليس التّذكير بقضايا النّص المسرحي أو إثارتها وإنّما أن نشير إلى أهميّة المصطلح النّقدي في شرح النّص المسرحي أو التّعامل معه. فمن الأجدر **أن نحترم** هذه القواعد المنحيّة التي أرساها أرسطو **ونعي** المرحلة التجريبيّة الّتي تلته.

والمرحلتان لا تتعارضـــان مـــع توظيـــف المصطلح المسرحي مـــن قبـــل (الحـــدث المســـرحي- والبطـــل التـــراجيدي أو المأســـاوي- والأزمـــة- والصـــراع- والانفراج-و اللغة المسرحية-و المشـــهد- والمنظر- والتوتر- والدرامـــا- والزمـــان- والمكان...) كل هـــذه المصطلحـــات في علاقتها بالمدلولات المسرحية. و ليـــس أن نسقط مقومـــات قصصيـــة علـــى نـــص مسرحي، ونظل نبرر ذلك بمبررات لم يفلح السابقون في إقناعنا بها شأن شرح متى بـــن يونس أو ابن رشد لكتـــاب فـــن الشـــعر بمقومات شعرية./.

في الأعداد القادمة

- " رائحة العنبر " .... لـــمنيرة الرزقـــي
- أحاديث العذابات والثورات .... طـــارق العمراوي
- رشيد النوادي.. وفن كتابة الشعر .... حســـني سيد لبيب
- باريس عاصمة النور والنار في حياته :
الوليمة المتنقلة.. سيرة حياة أرنست همنجواي !! .... خالد محمد غازي



السعودية
جذور
العدد رقم 45
01 ديسمبر 2016

قضايا بلاغية من منظور نقد القديم ونقد النقد
قراءة في «المثل السائر» و«نصرة الثائر على المثل السائر»

كعية رضوان(*)

تقديـم:

عـرف النقد الأدبـي العربي القديم في مراحله الأولـى هيمنة واضحة في ذاتية النقاد وانطباعاتهم، واستمر ذلك إلى حدود القرن الثاني للهجرة، حيث بدأ يستمد موضوعيته من علوم الآلة التي كانت مزدهرة وقتئذ. وتعد البلاغة ركنا أساسا في تلك العلوم، احتكم إليها النقاد أثناء قراءاتهم للموروث الشعري العربي القديم.

وإذا كانـت البـلاغـة قائمة على التقعيد لفن استعمال اللغة المستعملة، فإن فرض الناقد لقوانينها على الشعر أو على النثر الفني، من شأنه أن يقف حجر عثرة في طريق المبدعين، وبالتالي يمكن التساؤل عن إمكانية تطويع بعض المفاهيم البلاغية أثناء قراءة العمل الشعري الذي لا يمكن ضبطه بقواعد نمطية تحُد من التأويلات التي قد يقبلها، وتعلي في الآن نفسه راية القراءة الأحادية.

وتـأتـي هـذه المداخلة مـن أجـل الكشف عـن بعض جوانب هذا الإشكال، وذلـك بعقد مقارنة بين مقاربة كل من ضياء الدين ابن

(*) كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياش، مراكش، المغرب.

الأثير (637هـ) وصلاح الدين الصفدي (764هـ) لمفاهيم «التناسب» و«التشبيه» و«الكناية» أثناء قراءتهما لبعض الأعمال الشعرية والنثرية، وذلك للوقوف عند مدى تحرر الناقدين من معيارية البلاغة.

1 - مفهوم «التناسب»:

أ - «التناسب» عند ابن الأثير:

لم يتصل مفهوم «التناسب» بالنقد والبلاغة فحسب، وإنما امتد ليشمل ميادين أخرى، وذلك لأنه «قانون كلي»[1]، يحكم الكون بأسره، فما من شيء خلقه الله إلا ويخضع لتناسب دقيق، لا يقبل الانزياح عن النظام البديع الذي جُعل عليه، قال تعالى: ﴿ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ ۝٢ ٱلَّذِى خَلَقَ سَبْعَ سَمَـٰوَٰتٍ طِبَاقًا ۖ مَّا تَرَىٰ فِى خَلْقِ ٱلرَّحْمَـٰنِ مِن تَفَـٰوُتٍ ۖ فَٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ﴾[2]، وقال أيضا: ﴿لَا ٱلشَّمْسُ يَنۢبَغِى لَهَآ أَن تُدْرِكَ ٱلْقَمَرَ وَلَا ٱلَّيْلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِ ۚ وَكُلٌّ فِى فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾[3].

بيد أن تصور النقاد لهذا المفهوم لم يكن موحدا، وإنما كان محكوما بالمرجعيات الفكرية لكل واحد منهم، فابن الأثير يستخدمه مرادفا لمفهوم «الملاءمة»، يقول في هذا الصدد مدافعا عن ملاءمة لفظة «ضيزى» لسياقها في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ﴾[4]: «فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة عليه، وغيرها لا يسد مسدها في مكانها. وإذا نزلنا معك أيها المعاند على ما تريد قلنا: إن هذه اللفظة أحسن منها، ولكنها في هذا الموضع لا ترد **ملائمة** لأخواتها، ولا **مناسبة**؛ لأنها تكون خارجة عن حرف السورة»[5].

أما النقد التطبيقي المبني على مفهوم «التناسب» عند صاحب «المثل السائر»، فنجده في عدة مواطن، حيث يدعو الناقد المتأدبين

إلى الحرص على اختيار الكلمات والعبارات المناسبة، سواء من حيث اللفظ أم من حيث المعنى، إذ عليهم تجنب ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والعين[6]، أما المعاني فإن خلق المناسبة بينها أمر ضروري، ولايسمح للمبدع أن يتجاوز هذا الشرط[7].

ومن أهم الأحكام النقدية التي توصل إليها ابن الأثير بناء على مفهوم «التناسب»، تسليمُه أن بعض الكلمات تكون مناسبة في الشعر لكنها لا تكون كذلك في النثر، يقول: «فاعلم أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور»[8].

ومن نماذج استحسانه للفظة في الشعر واستقباحها نثرا، كلمة «مُشْمَخِرٌّ» في بيت البحتري الذي يصف فيه إيوان كسرى:

مُشْمَخِرٌّ تَعْلُو لَهُ شُرُفَاتٌ رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ[9]

إذ يَستحسن الناقد استعمال هذه اللفظة في بيت البحتري، لكنه يستقبح استعمالها في الكلام المنثور، وفي هذا السياق يستحضر مقطعا من خطبة لابن نُباتة يذكر فيه أهوال يوم القيامة، يقول: «اقمطرَّ وبالها، واشمخر نكالها»[10].

ولعل سبب هذا الحكم النقدي يعود إلى أن ابن الأثير كان مولعا بالمعاني، حيث يعتبر أن الشعر يضم أكثرها مقارنة بالنثر[11]. وأهم نتيجة ترتبت عن ذلك، أنه «إذا مر بمعنى عادي حاول أن يسلط عليه تصوره وذكاءه ليرفع من مستواه»[12]، خصوصا إذا ورد ذلك المعنى في الشعر، وذلك انسجاما مع القاعدة النقدية السابقة.

كما يمكن حمل سبب استحسان بعض الألفاظ شعرا واستقباحها نثرا على أن الناقد كان يمنح الشعراء وحدهم رخصة استعمال الغريب الحسن، لأن مجالات الاختيار عندهم تضيق مقارنة بالكتاب، بدليل استكراهه لفظة «جحيش» في شعر تأبط شرا:

يَظَلُّ بموْمَاةٍ وَيُمْسِي بغَيْرِهَا جَحِيشًا ويَعْرَوْرِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ[13]

وذلك لأن الشاعر بوسعه اختيار لفظة تؤدي نفس المعنى، ولن يختل معها الوزن وهي: «فريد». أما الكُتاب فلا يسمح لهم توظيف بعض الكلمات نادرة الاستعمال، أو ما كان يحتاج تكلفا كبيرا قصد الوصول إلى المراد، مادام أمامهم متسع من الاختيارات.

يبدو من خلال قراءة ابن الأثير لشواهد شعرية في ضوء مفهوم «التناسب»، أن الرجل كان يميل نحو النزعة المعيارية البلاغية، خصوصا حينما يصدر أحكاما نقدية بخصوص النثر الفني، وهو ما جر عليه انتقادات شتى سنقف عند نماذج منها مع صلاح الدين الصفدي.

ب - «التناسب» عند الصفدي:

أول ما يمكن تسجيله بخصوص مفهوم «التناسب» عند الصفدي أنه يختلف مع ابن الأثير في تصوره العام لهذا المفهوم؛ ذلك أن القاعدة التي بنى عليها صاحب «المثل السائر» تصوره للمناسبة بين أجزاء الكلام لا يمكن تعميمها بشكل مطلق، لأن النص الأدبي لا يمكن ضبطه بقواعد معيارية، فهو يعتمد لغة عصية على المعالجة العلمية، لا تسلم بانغلاق الدلالة[14]، وإنما تعتمد لغة تهرب من مدارها كلغة تقريرية أحادية المعنى، وبذلك تتأبى على الدراسة العلمية المحضة، مما يجعل القارئ يتيه في غياهب التأويل الذي لا يمكن حسمه بشكل

علمي. وعلى هذا الأساس يمكن إدراج النص الأدبي ضمن الرمزية «La symbolique» باعتبارها وسطا يعبِّر عن واقع فوق لساني[15] «Extra-linguistique»، إذ هي «كل تعبير ذي أبعاد متغيرة، فهو إذ يعني شيئا، فإنه يعني في نفس الوقت شيئا آخر، من غير إلغاء الدلالة الأولى. وبالمعنى الحرفي للكلمة، فهذا يتمثل في الوظيفة المجازية (Allé-gorie) للغة (المجاز: قول شيء آخر عن طريق قول شيء ما)»[16].

لقد عمل الصفدي على نسف القاعدة التي بنى عليها ابن الأثير تصوره للتناسب، لأنها جعلت ابن الأثير يقع في التناقض؛ فيستقبح لفظة «جحيش»، ويعتبرها منكرة قبيحة، وذلك كما في قول تأبط شرا السابق، ويرى أن استقباح هذه اللفظة أخف من استكراه لفظة «شرنبثة» في قول الفرزدق:

شَرَنْبَثَة شمطاء من ير ما بِها تشبه ولو بين الخماسيّ والطفل

والملاحظ أن الناقد في هذا الموطن يستحسن لفظة ويستكره أخرى بشكل مطلق، فيعتبر أن «جحيش» أخف بكثير على السمع من «شرنبثة»[17]، بل يمتد بالقواعد التي يضعها حول اللفظتين المذكورتين إلى نهر النيل وإلى مظاهر الجمال في الطبيعة فيقول: «وأنا أرى أن «جحيشا» أخف على السمع من «شرنبثة» ولو وردت هذه «شرنبثة» في النيل كدرته، وأحالت فراته العذب إلى الملح الأجاج وغيرته، ولو كانت خالا في وجنة الشمس هجنتها، وألغت محاسنها التي أنارت الأيام وزينتها»[18].

هكذا يبدو أن كلام الصفدي هو الآخر لا يخلو من معيارية البلاغة، ولو أنه انتقد كلام ابن الأثير في البيتين السابقين دون تعميم على باقي المواطن التي يمكن للفظتين أن ترد فيها، لتَخلصَ من صرامة القواعد

البلاغية. ولذلك فإن أقصى ما يمكن أن ننعت به نقد الصفدي لابن الأثير في هذا الموضع أنه خطّأ قواعد نمطية ليعوضها بأخرى.

أما استقباح ابن الأثير لبعض الألفاظ المقبولة في الشعر، فيرى الصفدي أنه لا ينبغي تعميمه، من ذلك أن لفظة «اقمطر» في إحدى خطب ابن نباتة التي يذكر فيها أهوال يوم القيامة، هي على أتم مناسبة، ذلك أن «الخطيب - رحمه الله - من البلغاء الفصحاء الذين يوردون الكلام موارده، ويعطون كل مقام ما يستحقه، لأن ذكر النار والقيامة أمر مهول، ويحتاج إلى ألفاظ مفخمة تهول السمع، وتسيل الدمع، وتقشعر لها الجلود، وتنفطر لها الكبود. ولا يليق بأوصاف النار غير هذه الألفاظ مثل: اقمطر واشمخر واسبطر...»(19).

يبدو من خلال الكلام السابق أن الصفدي يتتبع نظام نص خطبة ابن نباتة، وهو نظام لا يمكن قياسه على قواعد البلاغة الجاهزة، لأنه خاص بالنص موضوع التحليل دون غيره، ولذلك لم يهتم الصفدي بتتبع المتواليات اللغوية في النص فحسب، نظرا لأنها لن توصل إلا إلى نتيجة تشبه ما قاله ابن الأثير في الصدد، وإنما قام باستحضار عناصر خارج- نصية ممثلة في السياق الذي قيلت فيه خطبة ابن نباتة، وهو التذكير بأهوال يوم القيامة. وعليه فقد عمل في هذا الموطن على إخراج النص من سلطة القواعد المعيارية التي تنهض عليها البلاغة.

2 - مفهوم «التشبيه»:

أ - «التشبيه» عند ابن الأثير:

يعد التشبيه من المفاهيم النقدية التي احتكم إليها ابن الأثير في نقد الشعر والنثر، ومما تميز به تناوله لهذا المفهوم أنه اشترط له بعض الأمور حتى تبلغ معه الصورة الفنية مبلغا لائقا من الرونق والحسن، من

ذلك اشتراطه أن يشبَّه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم[20]، ومن هنا يرى غلط بعض الكتاب في تشبيه حصن من حصون الجبال، فقال: «هامة. عليها من الغمامة عمامة. وأنملة. خضبها الأصيل. فكان منها الهلال قُلامة»[21].

حيث إن تشبيه الحصن بالأنملة تشبيه لا مناسبة فيه حسب ابن الأثير، نظرا لاختلال شرط من الشروط التي وضعها علماء البلاغة، وهو أن يكون المشبه به أعظم وأكبر في مواطن الترغيب، عكس مواطن الترهيب التي يطلب أن يكون المشبه به أقبح من المشبه[22].

بيد أن الناقد وكأنه استشعر سيطرة معيارية البلاغة عليه في هذا الموطن، فاستحضر مثالا ينفي القاعدة البلاغية التي يدافع عنها وهو قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ﴾[23]، حيث تم تشبيه نور الله تعالى بالمشكاة التي فيها مصباح، وشتان ما بين المشبه والمشبه به. وقد توصل إلى نتيجة مفادها أن هذا مثال ضربه الله، تعالى، للنبي صلى الله عليه وسلم، وأن المقصود بالزجاجة قلبُه، صلى الله عليه وسلم، أما الشجرة المباركة فهي ذاتُ النبي، وأما زيت الشجرة فهي فطرة النبي الصافية من الأكدار إلى درجة أنها منيرة من قبلِ مصافحة الأنوار[24].

والذي نسجله بخصوص انزياح الناقد عن قاعدة تشبيه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، أنه موقف لا يخرج عن مذهب جل النقاد القدامى عند تعاملهم مع الانزياحات في الشواهد القرآنية، إذ غالبا ما يجتهدون في البحث لها عن التبريرات، خلافا لتعاملهم مع خروج المبدعين عن القواعد التي رسمها لهم النقاد.

بيد أن ما يميز موقف ابن الأثير وهو يقرأ التشبيه في الآية الكريمة أنه لم يتبع منهج النحاة القدامى، فبحثه عن تخريج للانزياح القرآني

جعله لا يتسر الآية من نظامها الذي لا ينطبق على أي نص آخر غيرها، وإنما يبحث عن مميزات النص الجمالية، مستحضرا سياق الآية الداخلي (العناصر اللغوية) وكذا بعض عناصر السياق الخارجي المتمثلة في استحضار المخاطب في الآية ومكانته ونفسيته...

إن موقف ابن الأثير السابق لا يطّرد أثناء تعامله مع باقي الآيات الأخرى إذا كانت تستجيب للمعايير التي حددها البلاغيون للتشبيه، من ذلك تعقيبه على قوله تعالى: ﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾[25]، إذ يقول: «وهذا تشبيه كبير بما هو أكبر منه؛ لأن خلق السفن البحرية كبير، وخلق الجبال أكبر منه»[26].

فالملاحظ أن الناقد لم يحلل الآية الكريمة مثل الآية السابقة، لأنها تستجيب للقاعدة البلاغية التي ينطلق منها في دراسة التشبيه، مما يجعل الدارس يرى أن تعامل ابن الأثير مع الآيات القرآنية مبني بالدرجة الأولى على أسس تبريرية تتماشى مع معتقده الديني أكثر من الأسس النقدية التي تنظر إلى الجانب الجمالي في النص الأدبي.

أما النصوص الإبداعية البشرية، فقد ظل الناقد ـ أثناء قراءته للتشبيه فيها ـ متشبثا بالمقولات البلاغية، وفي هذا الصدد يقول معلقا على نص ابن نباتة السابق: «وهذا غير حسن ولا مناسب؛ وإنما ألقاه فيه أنه قصد الهلال والقلامة مع ذكر الأنملة. فأخطأ من جهة، لكن خطأه غطى على صوابه»[27].

إن ما يراه ابن الأثير خطأ في كلام ابن نباتة لا يعدو أن يكون تشبيه الحصن بما هو أصغر منه وهو الأنملة، لأنه يتنافى مع القاعدة البلاغية، وهذا يعني أنه لا يستحضر خصوصيات كل نص أدبي، بل يذهب إلى أن النص لا يحسن إلا إذا احترم القواعد التي وضعها أرباب النقد والبلاغة. والنتيجة أن النقاد سيصبح همهم لا يخرج عن شيئين

اثنين: إما تتبع سقطات كل مبدع، وإما إظهار مدى احترام المبدع للقواعد المعيارية، وكلا القراءتين لا يخرج عن القراءة الأحادية التي لا تفرق بين النص الخالي من الأخطاء والنص البليغ.

إذا كانت هذه حال التشبيه عند ضياء الدين ابن الأثير، فهل حاول صلاح الدين الصفدي تجاوز معيارية البلاغة أثناء قراءته لبعض النماذج التي وقف عندها صاحب «المثل السائر»؟

ب - «التشبيه» عند الصفدي:

لقد أثارت فكرة "تشبيه الشيء بما هو أكبر منه" انتباهَ الصفدي، فخصص لها مبحثا يخطّئ فيه هذا التوجه. وقد انطلق من كلام ابن الأثير السابق، وأخذ يعرض بعض الأبيات التي يصعب التشكيك في جودتها، وهي مع ذلك وقع فيها تشبيه الشيء بما هو أصغر منه، من ذلك قول ابن الرومي:

وَرَمْلٍ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى قَطَعْتُهُ   إِذَا أُلْبِسَتْهُ الْمُظْلِمَاتُ الْحَنَادِسُ[28]

حيث شبه الشاعر «كثبان الرمل بما هو أقل منها وأحقر، لأن أوراك العذارى دون الكثبان»[29]، ومع ذلك لم يجرؤ أحد من النقاد على تخطيء ذي الرمة في هذا التشبيه.

كما أن كلام ابن الأثير حول التشبيه، سيدفع إلى رفض تشبيه كل شيء في العالم العلوي بما في الأرض لأنه أحقر منه وأقل منزلة، من ذلك قول أبي بكر محمد بن هاشم:

وَالْمُشْتَرِي وَسْطَ السَّمَاءِ تَخَالُهُ   وَسَنَاهُ مِثْلُ الزِّئْبَـقِ الْمُـتَدَرِّجِ

مِسْمَـــارَ تِبْـرٍ أَصْفَـــرٍ رَكَّبْتَـــهُ   فِي خَاتَمٍ وَالْفَصُّ مِنْ فَيـرُوزَجِ[30]

حيث شبه الشاعر المشتري وسط السماء بمسمار ذهبي، وشتان ما بين المشبه والمشبه به.

ثم إن كان كلام ابن الأثير صائبا، فإن تشبيه الثريا بالنرجس الذابل لن يستقيم، وكذا الهلال بالقلامة والنعل، والبرق بالسيف، والشمس بالمرآة، والنجوم بالسراج، وقوس قزح بأذيال العروس[31].

أما الحصون المشبهة بالأنامل، فقد وردت في الشعر بشكل بلغ حد الإجادة، ومنه قول الغزي:

سَدَّ الْبَسِيطَةَ نَازِلاً مِنْ قُلَّةِ الْـ جَبَلِ الْأَشَمِّ إِلَى قَرَارِ الْوَادِي

حَتَّى غَدَا الْحِصْنُ الْمُبَارَكُ خِنْصِراً فِي خَاتَمٍ مِنْ بَهْمَةٍ وَجَوَادِ[32]

وحتى ابن الأثير نفسه، فقد شبه الشيء بما هو أصغر منه، وذلك في قوله: «ونزلنا قلعة نجم وهي نجم في سحاب، وعُقاب في عقاب، وهامة لها الغمامة عِمامة، وأنملة إذا خضبها الأصيل كأن الهلال لها قلامة»[33].

إذ يتضمن الكلام أعلاه الصورة التي أوردها ابن نباتة واستكرهها صاحب «المثل السائر»، وهذا يدل على وقوعه في تناقض.

أما بخصوص حجج الصفدي فهي مبنية على تقديم الشواهد التي تتضمن تشبيها يخرج عن القاعدة التي يحتكم إليها ابن الأثير، وكأن غرضه هو تبرير وجود ذلك النوع من التشبيه في الشعر والنثر العربيين لا غير، دون كشف القيم الجمالية التي تتضمنها تلك الحجج.

وعموما فقد سعى الصفدي من خلال انتقاده لآراء ابن الأثير إلى توسيع مفهوم التشبيه، وذلك بالوقوف ضد معيارية بعض القواعد البلاغية. وتكشف آراؤه حول التشبيه ضمنيا أنه يعترف بتفرد كل نص بنظامه الخاص الذي يحكمه، وبالتالي فتقييد الشاعر أو الكاتب بجملة من القوانين النمطية من شأنه أن يحد من الإبداع الذي يحتاج إلى التحرر من صرامة النقاد المتشبعين بمرجعيات لغوية تقوم على عدم الخروج عن نظام لغوي يحكم جميع النصوص عادية كانت أم بليغة.

من جهة أخرى فإن إسقاط القواعد النمطية على النص الأدبي لن ينتج إلا نقدا تفسيريا يقوم على إعادة المعنى الحرفي للنص، وهذا يدعو إلى إعادة النظر في هذا النوع من النقد، خصوصا إذا استحضرنا أن أغلب النصوص النثرية التي اشتغل عليها كل من ابن الأثير والصفدي، هي قادرة على أن تقول ما تريد دونما حاجة إلى النقد التفسيري، وإنما يصبح الحوار ممكنا بين النقد والنص الإبداعي حينما يتعامل النقد مع الأثر الأدبي باعتباره عملا مفتوحا قابلا لقراءات متعددة، وذلك عن طريق ملء البياضات التي يتركها المبدع في النص. وقد توفر شيء من هذا النقد عند الصفدي، في الأمثلة السابقة، لما كان يعمل على تحرير النص الأدبي من معيارية البلاغة، لكنه لم يكن مطردا في سائر الشواهد التي اشتغل عليها؛ حيث كان هو الآخر ينزع نحو القراءة الأحادية لأنه يخطِّئ الشاعر والناقد في بعض الأحيان، ولا يقول إلا برأيه الخاص كما هو الشأن في تعليقه على قول الوأواء الدمشقي:

وَكَأَنَّهَا وَكَأَنَّ حَامِلَ كَأْسِهَا إِذْ قَامَ يَجْلُوهَا عَلَى النُّدَمَاء

شَمْسُ الضُّحَى رَقَصَتْ فَنَقَّطَ وَجْهُهَا بَدْرُ الدُّجَى بِكَوَاكِبِ الْجَوْزَاءِ[34]

حيث يقول: «... فالشاعر واهم وابن الأثير مقلد...»[35]، إذ يقارن بين البيت موطن الشاهد وأبيات أخرى، فيقوم بقياس نظام النص الذي هو بصدده بنص آخر يستحسنه، ومن ثم فهو يفرض تأويله على النص ويستبعد باقي التأويلات الأخرى سواء أكانت لناقد آخر أم للشاعر نفسه.

3 - مفهوم «الكناية»:

أ - «الكناية» عند ابن الأثير:

قسم ابن الأثير الكناية إلى نوعين: «أحدهما ما يحسن استعماله. والآخر ما لا يحسن استعماله، «وهو عيب في الكلام فاحش»[36]. أما

النوع الأول فقد جعله درجات؛ إذ يعتبر الكناية الواردة على طريق اللفظ المركب أفضل من التي تأتي على طريق اللفظ المفرد، مثال ذلك قولهم: «(فلان نقي الثوب)، وقولهم: (اللمس) كناية عن الجماع، فإن نقاء الثوب أشد مناسبة وأوضح شبها؛ لأنا إذا قلنا: نقاء الثوب من الدنس كنزاهة العرض من العيوب اتضحت المشابهة، ووجدت المناسبة بين الكناية والمكنى عنه شديدة الملاءمة، وإذا قلنا: (اللمس كالجماع) لم يكن بتلك الدرجة في قوة المشابهة»(37).

بخصوص النوع الأول نلاحظ أن ابن الأثير يفاضل بين أجزائه فيقدم نوعا من الكناية على نوع آخر، وهذا كلام لا يخلو من معيارية؛ فإذا كان البلاغيون قد سبقوا غيرهم إلى ضبط المفاهيم بشكل نمطي، فإن الناقد في هذا الموطن يزيد من التدقيق في تلك المفاهيم، فيدعو المبدعين إلى أن ينتبهوا إلى ما أضاف لهم من قواعد.

أما القسم الثاني، وهو الذي أثار انتباه الصفدي فخالفه فيه، فيعرفه قائلا: «وأما القسم المختص بما يقبح ذكره من الكناية فإنه لا يحسن استعماله؛ لأنه عيب في الكلام فاحش، وذلك لعدم الفائدة المرادة من الكناية فيه.

فما جاء منه قول الشريف الرضي يرثي امرأة:

إنْ لَمْ تَكُنْ نَصْلاً فَغِمْدُ نِصَالِ»(38).

لقد استنكر ابن الأثير هذه الكناية معتمدا معيارا أخلاقيا وليس بلاغيا؛ ذلك أن الصورة التي يتوهمها المتلقي لا تقبلها الأعراف الأخلاقية، مما جعل الناقد يرفضها جملة وتفصيلا.

وقد احتكم الناقد في حكمه على هذه الكناية إلى بيتين للفرزدق وهما:

وَجَفْنِ سِلَاحٍ قَدْ رُزِئْتُ فَلَمْ أَنُحْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَبْعَثْ إِلَيْهِ الْبَوَاكِيَا
وَفِي جَوْفِهِ مِنْ دَارِمٍ ذُو حَفِيظَةٍ لَوْ أَنَّ الْمَنَايَا أَمْهَلَتْهُ لَيَالِيَا

حيث إن الشريف الرضي أخذ معناهما «فمسخه وشوه صورته»(39) في البيت السابق حسب تعبير ابن الأثير.

لقد كانت مقارنة الناقد بين الشاهدين مبنية هي الأخرى على معيار أخلاقي، وهذا ما دفع الصفدي إلى رفض تصور ابن الأثير.

وخلاصة القول فالمعايير الأخلاقية هي حاجز آخر وضعه ابن الأثير إلى جانب المعايير البلاغية، وكلاهما لن يسمح بتحرر المبدع لإنتاج أثر مفتوح على قراءات متعددة، وفي الآن ذاته لن ينتج إلا نقدا تفسيريا.

ب - «الكناية» عند الصفدي:

إذا كان استحسان ابن الأثير للكناية مبنيا على معايير بلاغية وأخرى أخلاقية، فإن الصفدي اختلف معه بيت الشريف الرضي السابق، يقول: «أما هذه الكناية فإنها في غاية الحسن في كون المرأة يغمد فيها ذلك العضو المخصوص وليس في بابها مثلها ولا تقبح من حيث الصناعة وتخيل المعنى. وإنما قبحها بالإضافة إلى المقام، إن كان المقام مقام تعظيم قدر المرثي، لأنها أم ملك أو بنت كبير القدر، أو أخت أمير. فإنه ليس من الأدب أن يسمع فيها قريبها هذه الكناية لتعلقها بفرجها وذكر عورتها»(40).

يبدو أن الصفدي يرفض رأي ابن الأثير لأن الشعر لا يحتكَم فيه إلى معايير أخلاقية، وعليه فالكناية في بيت الشريف الرضي هي في غاية الحسن لو أنها قيلت في مقام غير الذي جاءت فيه كالتهكم مثلا(41)، ولذلك فقبح الكناية ليس سببه ضعف في صنعة الشاعر، وإنما في السياق الذي قيلت فيه ليس إلا.

يكشف موقف الناقد في هذا الصدد عن إرهاصات لأبعاد نقدية بالمنظور الحديث، وذلك لأنه تم توسيع مرجعيات إصدار حكم حول الكناية موطن الشاهد، لتشمل مقام التخاطب الذي يعتبر عنصرا جوهريا في فهم النص وتأويله.

وعليه فقد حاول الصفدي تحرير الشعراء من المعايير الأخلاقية، لأن الصورة الفنية قد تحسن عند خرق تلك القواعد في سياقات معينة على الرغم من أنها مخلة بالحياء، لذلك فالحكم على البيت الشعري أو النص النثري الفني، يجب ألا يكون باجتثاث الصورة من سياقها.

بيد أن دعوة الناقد إلى التحرر من الاحتكام إلى الأخلاق لا يعني أنه تحرر من سلطة قواعد علوم الآلة، وبالخصوص علوم البلاغة لأنه لم يستحسن بيت الشريف الرضي في سياق آخر غير الذي قيل فيه إلا لأنه لم يخرج عن القواعد النمطية التي وضعها علماء البلاغة في الكناية.

خاتمـة:

نخلص مما سبق إلى جملة من النتائج حول تداخل البلاغة و النقد عند كل من ابن الأثير و الصفدي، نوردها على الشكل الآتي:

- هيمنت معيارية البلاغة بشكل كبير عند ابن الأثير، حيث كانت له آراء نقدية تقوم على ما وضعه البلاغيون قبله، إضافة إلى معايير أخرى كان يتفرد بها.
- لا يخرج موقف ابن الأثير عن مذهب جل النقاد القدامى عند تعاملهم مع الانزياحات في الشواهد القرآنية، إذ غالبا ما يجتهدون في البحث لها عن التبريرات، خلافا لتعاملهم مع خروج المبدعين عن القواعد التي رسمها لهم النقاد.

- كان ابن الأثير لا يكتفي بالمعايير البلاغية في استحسان الشاهد الشعري أو النثري، بل يحتكم إلى معايير أخلاقية، مما أدى إلى طمس جمالية الصورة الفنية حسنة الصنعة لا لسبب إلا لأنها مخلة بالأدب.
- ساهمت سيطرة البلاغة على النقد القديم في قراءة النصوص الأدبية قراءات متشابهة تدخل ضمن النقد التفسيري الذي لا يعمل على ملء بياضات النص بالقدر الذي يهتم بتفسير النصوص وتقريبها إلى المتلقي.
- كان الصفدي في نقداته لابن الأثير يقف أحيانا ضد معيارية الأحكام النقدية التي يصدرها ابن الأثير، وذلك حينما يدرس نظام النص الذي هو بصدده محتكما إلى العناصر الخارج - نصية، اعترافا منه أن لكل نص نظامه الخاص.

الهوامش

(1) أبو زيد أحمد: التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي، منشورات كلية الآداب ، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د ط، 1992م، ص 11.

(2) سورة الملك، 3.

(3) سورة يس، 40.

(4) سورة النجم، 22.

(5) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ج 1، ص177.

(6) ينظر المصدر نفسه، ج 1، ص 195.

(7) ينظر المصدر نفسه، ج 2، ص 64. حيث دعا إلى خلق مناسبة بين المشبه والمشبه به. و: ج 2، ص 87. حين أشار إلى ملاءمة المستعار له للمستعار منه.

(8) المصدر نفسه، ج 1، ص 185.

(9) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص 183.

(10) المصدر نفسه، ج 1، ص 184.

(11) ينظر: عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1984م، ص 593.

(12) المرجع نفسه، ص 596.

(13) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص 181.

(14) Ricœur Paul. Le conflit des interpretations: Essais d'heméneutique. Seuil . Paris. P 68.

(15) Ibid. P .67.

(16) Ibid. P 65.

(17) ينظر: الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د ط، د ت، ص 138.

(18) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(19) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(20) ينظر: ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 124.

(21) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(22) ينظر : المصدر نفسه، ج 2، ص 123.

(23) سورة النور، 35.

(24) ينظر: ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص125-126.

(25) سورة الرحمن، 24.

(26) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 127.

(27) المصدر نفسه، ج 2، ص 126.

(28) الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، 267.

(29) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(30) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(31) ينظر: الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 267-268.

(32) المصدر نفسه، ص 268.

(33) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(34) الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 272.

(35) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(36) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 58.

(37) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 59.

(38) المصدر نفسه، ج 3، ص 70.

(39) المصدر نفسه، ج 3، ص 71.

(40) الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 319.

(41) ينظر: المصدر نفسه، ص 320.

العراق
الأقلام
العدد رقم 6
1 يونيو 1965

البلاغة العربية ـ ٣

قضية اللفظ والمعنى

الدكتور بدوي طبانه

واستمرت النظرة المتساوية الى هذين الركنين ، حتى كان للاسلوب مدرسة تعنى به ، وتغالي في هذه العناية ، حتى لقد يبدو من كلام اقطابها أنها تسقط التفاضل بين المعاني من الحساب ٠

وزعيم تلك المدرسة وأول امام فيها هو الأديب العربي الكبير أبو عثمان الجاحظ الذي جاهر بأن المعاني شركة بين الناس لا فضل فيها لواحد على واحد ، ولا تفاوت في الاقتدار عليها بين أديب وأديب ، وانما مجال التفاوت بينهما هو العبارة والاسلوب ، وبقدر الاجادة في التعبير يكون تقدير الأديب والحكم له بالقدرة ولأدبه بالجودة ٠٠ وقد ذكر الجاحظ أن أبا عمرو الشيباني كان يستحسن قول الشاعر :

لا تحسبن الموت موت البلى	وانما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا	أفظع من ذاك لذل السؤال

وبلغ من استجادته هذين البيتين أنه وهو في المسجد يوم الجمعة كلف رجلا أحضره دواة وقرطاسا حتى كتبهما له ٠٠ قال الجاحظ : وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا ، ولولا أن أدخل في بعض الفيل لزعمت أن ابنه أشعر منه ، وكان ذهاب أبي عمرو الى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، وانما الشأن في اقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير (الحيوان ٣/٤٠ـ٤١) ٠٠

وبهذا القول كان الجاحظ اماما في الانتصار للصياغة والاسلوب ، وزعيما لمدرسة يذهب رجالها مذهبه في التهوين من شأن المعاني ، والزعم بأنها في متناول سائر الناس ٠٠ أو بعبارة أخرى كانوا يرون أن الفنية في الأعمال الأدبية انما مظهرها الاقتدار على تخير الألفاظ ونظمها على طريقة

تبرز المعاني التي تعبر عنها ، وتوضحها وتجملها ، حتى تصبح من الآثار الفنية التي يعتد بها الناس ، ويعترفون لصاحبها بالتمكن من اللغة التي ألف بها أدبه ، وعبر بها عن عواطفه وآماله ٠٠ وبقدر العناية بالشكل الرائق المعجب يكون بقاؤها في الزمان ، وصلاحها للجري على ألسنة الناس ، وروايتها للأجيال ، فيكون العمل الأدبي على ألسنتهم وفي كتبهم كالتمثال المنصوب الذي يتطلع الناس الى عظمته ، وكالصورة المرسومة التي تجذب ألوانها وخطوطها أبصارهم ، وتثير مشاعرهم ، وكأنغام الموسيقى التي يترنمون بها ، وينتقل الاعجاب بها من جيل الى جيل ٠

ومن رجال هذه المدرسة أبو هلال العسكري الذي صرح بأن الكلام يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه واصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواديه ، وموافقة مآخيره لمباديه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر ٠٠ فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه ، وحسن رصفه وتاليفه ، وكمال صوغه وتركيبه ٠ فاذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا ، وبالتحفظ خليقا ، (الصناعتين ٥٥) ٠

وتلك الصفات كلها تدور كما نرى حول الألفاظ وتخيرها ثم تأليفها ونظمها ، وذلك آية الفنية والابداع عند أبي هلال ، والكلام كما يقول اذا كان قد جمع العذوبة والجزالة والرصانة مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه ، والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى ما يوافقه ، وتنفر عما يضاده ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ٠٠

ثم نراه بعد ذلك التفصيل في محاسن الألفاظ ومزايا التركيب يبدي رأيه الصريح في المعاني ، وهو رأي الجاحظ الذي أسلفناه بعبارة لا تبعد عن عبارته ، وذلك في قوله : وليس الشأن في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف ، وليس يطلب من المعنى الا أن يكون صوابا ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت (الصناعتين ٥٨) ٠

وعند ابن خلدون أن صناعة الكلام نظما ونثرا انما هي في الألفاظ لافي المعاني ، وانما المعاني تبع لها ، وهي أصل ٠ فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر انما يحاول في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ، وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء

ويرضى ، فلا تحتاج الى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة ، وهو بمثابة القوالب للمعاني ، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والماء واحد في نفسه ، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء ، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها ، وانما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان اذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه ، لفقدان القدرة عليه (المقدمة ٥٧٧) • ولا يبعد كلام ابن خلدون هذا عما نقله الجاحظ في بيانه عن بعض الربانيين من الأدباء وأهل المعرفة البلغاء « أنذركم حسن الألفاظ ، وحلاوة مخارج الكلام ، فان المعنى اذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقا ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملا • والمعاني اذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وأكسبت الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها ، بقدر ما زينت وحسب ما زخرفت ، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري ••

وكثير من أدباء الغرب ونقاد الأدب عندهم يذهبون هذا المذهب في الانتصار للأسلوب والدفاع عن الصنعة ، والتهوين من شأن المعاني ، ومن كلام « فولتير » أن الأشياء تؤثر فينا في الأغلب من نواحي أساليبها ، أي من نواحي القوالب التي تصب فيها ، لأن للناس أفكارا واحدة بوجه التقريب ، ولكن الأسلوب هو الذي يفرق بين كاتب وكاتب ••

والشبه قريب واضح بين هذه الأفكار والأفكار التي نادى بها الجاحظ الناقد العربي من قبله •• ومن كلام « فاكه » ان الذي يخلد الكاتب انما هو جمال الأسلوب ••

ورأى « أناتول فرانس » أن الفكر ليس ملكا لمن يبتدعه ، وانما هو ملك لمن يثبته في الأذهان • وهذا الكلام قريب من قول أبي هلال العسكري: ان الذي يأخذ معنى غيره فيكسوه بألفاظ جديدة ويصوغه صياغة جيدة جدير بأن ينسب المعنى ليه ••

ومن هذا كله يتبين لنا أن أكابر الأدباء وبلغاء الكتاب قد أجمعوا على فضل الأسلوب ، فالاعتناء بالاسلوب قديم في عهده في الأمم ، فاليونانيون كانوا على هذا المذهب ، والرومانيون أولعوا الولوع كله بجمال الأسلوب ، حتى أفرطوا في هذا الأمر ، فأدى بهم افراطهم الى التقصير في الكتابة الحسنة (الجاحظ معلم العقل والأدب ٢٢٠) •

ولعل في تلك الأقوال ما يكفي لابراز اتجاهات هذه المدرسة ، والوقوف على ما حظى به الأسلوب من العناية ووجوب الرعاية عند عدد كبير من

علماء الأدب ونقاده .

ولم يقف هذا الاتجاه في نصرة الصياغة والتعبير عند حدود النظر والفكر ، بل انه تولى مهمة الدراسة العملية والتطبيق على كثير من الأعمال الأدبية التي فاضل بينها بمقياس الاجادة في الخصائص الاسلوبية في بعضها ، أو التقصير دون بلوغ الغاية في التعبير في غيرها .

* * *

ولكن هذا الرأي في الانتصار للفظ كان له رد فعل عند كثير من الباحثين في الأدب ، فرأيناهم يسيرون في اتجاه مضاد لذلك الاتجاه ، ويذهبون الى أن التفاضل بين أديب وأديب مرجعه الى اختلافهما في القدرة على التفكير ، وفي حظ كل منهما من المعاني ، ولا فضل للتعبير عند أحدهما على الآخر ، لأن الأديب في نظرهم لا يبذل شيئا من الجهد في استحضار العبارة ، لأن المعنى هو الذي يستدعي الألفاظ المعبرة عنه اذا كان حاضرا في ذهن المتكلم ، أي أن الألفاظ تبع للمعاني ، وهي الصورة الظاهرة لتلك المعاني الخفية في ذهن المتكلم .

وتلك المعاني هي التي طلبت الفاظها ، ولم يكن للفظ الا أن يستجيب قسرا .

فليست المعاني عند هؤلاء مطروحة في الطريق ، وانما هي خصوصية الأديب التي تميزه من غيره من الأدباء ، لأن لكل واحد منهم تفكيره ولـه معانيه ، واختلاف الأساليب في الأعمال الأدبية انما هو في حقيقته اختلاف الأفكار والمعاني عند الأدباء .

وزعيم هذه المدرسة عبد القاهر الجرجاني الذي يذهب الى أنه لايوجد أحد يقول : « هذه اللفظة فصيحة » الا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ، وهل قالـوا « لفظة متمكنة ومقبولة » وفي خلافها « قلقة ونابية ومستكرهة » الا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية في مؤداها ؟

ويمثل عبد القاهر بآية من القرآن ، هي قول الله تعالى : « وقيـل يا أرض ابلعي ماءك .. » الآية ، ويشرح ما في هذه الآية من التلاؤم بـين المعاني والألفاظ ، ثم يسأل : أترى لشيء من هـذه الخصائص التـي تملؤك بالاعجاز روعة ، وتحضرك عند تصورها هيبـة تحيـط بالنفس من أقطارها ، تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب ؟

ثم يدلي بصريح رأيه ، وهو أن الألفاظ لا تتفـاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وانما تثبت لهـا الفضيـلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق

له بصريح اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر .. وأنت تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها ، ثم ترى هذا قد فرع السماك ، ترى ذلك قد لصق بالحضيض ، فلو كانت الكلمة اذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ ، واذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتهـــا المجاورة لها في النظم ، لما اختلف بها الحال ، ولكانت اما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا !

وسبيل نظم الحروف عند عبد القاهر غير سبيل نظم الكلم ، فـــان نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا يقتفي ناظمها في ذلك رسما من العقل يقتضى أن يتحرى ما يتحراه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال « ربض » مكان « ضرب » لما كان في ذلك ما يؤدي الى شيء من الفساد .

وأما نظم الكلم فليس كذلك ، لأنه يقتفي في نظمها آثار المعـــاني ، وترتيبها على حسب ترتب المعاني في النفس ، فهو اذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء الى الشيء كيف جاء واتفق .

والفائدة في معرفة هذا الفرق أنه يبين أن الغرض بنظم الكلم ليس أن تتوالى ألفاظها في النطق ، بل أن تتناسق دلالتها ، وتتلاقى معانيها عـــلى الوجه الذي يقتضيه العقل . ثم ان هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة . واذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس : أبالمعاني أم بالألفاظ ؟ فأي شيء وجدته الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ ، فهو الذي تحدث فيه صنعتك ، وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصويرك ، فمحال أن تفكر في شيء وأنت لا تصنع فيه شيئا ، وانما تصنع في غيره .

الى أن يقول عبد القاهر رأيه الصريح في هذه الكلمات : ان الألفاظ اذا كانت أوعية للمعاني ، فانها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فاذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب في اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق ، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظام الذي يتواصفه البلغاء فكرا في نظـــم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني الى فكر تستأنفه الا أن تجـــيء بالألفاظ على نسقها ، فباطل من الظن ، ووهم يتخيل الى من لا يوفى النظر حقه ، وكيف تكون مفكرا في نظم الألفاظ ، وأنت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا اذا عرفتها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه كذا .. (دلائل الاعجاز ٤٣) .

وهكذا فلسف عبد القاهر نظريته في اللفظ والمعنى ونظريته في النظم

على هذا النحو من المنهج التحليلي ليثبت رأيه في أن المعاني هي الأساس الذي تقوم عليه صناعة الأدب ، وأن ما قد يبدو من جودة العبارة انما سبيله جودة المعنى والفكرة في نفس صاحبها .

ولقد تبع عبد القاهر في ذلك الرأي جماعة من العلماء والنقاد ، كما يبدو من كلام ضياء الدين بن الأثير في المثل السائر : ان العرب كما كانت تعتني بالألفاظ فتصلحها وتهذبها فان المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأشرف قدرا في نفوسها ، فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، لأنها لما كانت عنوان معانيها وطريقها الى اظهار أغراضها أصلحوها وزينوها وبالغوا في تحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في النفس ، وأذهب بها في الدلالة على القصد (١/١٣٧) ثم يقول : فالعرب انما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها ، فالألفاظ اذن خدم للمعاني ، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم (١٣٨) ..

والذي يدل عليه هذا الكلام أن ابن الأثير وان غالى في تقدير المعنى وجعله في تمثيله مخدوما وجعل اللفظ خادما له ، لم ينكر عناية الأدباء بألفاظهم وأساليبهم ، ولم يجحد أثر تلك العناية في قوة المعاني وحسن وقعها في نفس القارىء والسامع . ومعنى ذلك أن المعنى بغير اللفظ قليل الاثر ، ضعيف الوقع في النفس ، فكان هذا منه اعترافا بقيمة الالفاظ وبعد أثرها في اظهار عظمة المعاني .

وبعض الأدباء ممن يؤثرون المعنى على اللفظ ، لا يطالبون الا بصحته ، ولا يبالون حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته كابن الرومي وأبي الطيب ومن شاكلهما .

ولكن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى .. قال ابن رشيق في العمدة (١/٨٢) سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلبا ، فان المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف ألا ترى لو أن رجلا أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الاقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس .. فان لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر ؟

ومثل بعضهم المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة ، فان لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها ..

وكان بعضهم يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتآليفه ويقول : الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل ..

ومن أجود ما مثل به ابن رشيق اللفظ والمعنى قوله ان اللفظ جسم

وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فان اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين الا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة ، وكذلك ان اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لانجد روحا في غير جسم البتة (العمدة ١/٨٠) .

* * *

ولعل في هذا الكلام وفيما سلف في غيره ما يكشف عن المذهبين ، ويوضح النظريتين . وقد أبان كل فريق عن حجته في صحة ما ذهب اليه بتلك الادلة التي اقتنع بها أشياعه ، والتي حاول أن يقنع بها غيرهم ، أو يرد على أصحاب النظرية المقابلة .

وينشأ من هذا تعادل الكفتين ، أو تكافؤ الأدلة ، ويبقى بعد ذلك الاعتراف بقيمة العنصرين اللفظ والمعنى ، وأن الأديب يروم المعنى ، كما يروم العبارة عن هذا المعنى .

وبين المعاني تفاوت كبير يرجع الى عمق الانفعال ، ودرجة التأثر بالتجربة التي عبر عنها الأديب ، كما يرجع الى صفات وراثية ذات أثر في العقل والتفكير ، وفي مدى التأثر بالعواطف أو الخضوع لسلطان العقل ، أو في تغليب احدى الناحيتين على الأخرى .

ثم ان للبيئة التي يحيا فيها الأديب دخلا كبيرا في أفكاره ومعانيه التي تنشأ عن ذلك التفكير ، وكذلك صفات الجنس وخصائصه التي تؤثر على مجموعة من الناس تأثيرا يختلف عن تأثيرها على مجموعة أخرى منهم . كما أن لكثرة التجارب واختلاف حظ الأدباء من الثقافة ومن الاطلاع على آثار الغير أثرا واضحا في تفاوت المعاني عند الأدباء ، واقتدارهم على تلك المعاني .

وكذلك يتفاوت الأدباء في حظهم من القدرة على التعبير ، وقدرتهم على التصرف في فنون الكلام ، وللثقافة اللغوية دخل كبير في القدرة على التعبير ، كما أن الاطلاع على مختلف الأساليب التي راجت بين الأدباء ، وادراك مدى التفاوت بين أسلوب منها وأسلوب ، والاهتداء الى مواضع الاصابة والاجادة في بعضها ، ومواطن الخطأ أو التقصير في بعضها الآخر ، واختلاف البيئات وتباين اللهجات ، كل ذلك له أثره في التعبير أو في العبارة الأدبية التي يؤدي بها الأدباء أفكارهم ومعانيهم وأخيلتهم ، لأنه سيدعوهم الى تحري الاجادة والبحث عن أسبابها ، والاقتداء بمناهج المجيدين ، وتحاشي أسباب

الضجة التي تجنبوها ، أو التي أنكرها عليهم الخبراء بالفن الأدبي ·

وهذا وذاك يقتضيان صرف النظر عن الحجج التي عرضها أنصار كل من المذهبين في تأييد احدى النظريتين ومهاجمة الأخرى · كما يفضي الى الاعتراف بأهمية كل منهما بتلك الأدلة والبراهين التي بذل كل من الفريقين جهده في توضيحها وبسطها ، وفي ابداء رأيه في التعصب لها ·

(للبحث صلة)



قال الامام الغزالي:

« اذا تراكبت لديك ظلم الهموم ، وتراكمت عليك الغيوم ، وضاقت خطة الخطب ، وأسندت ثائرة الكرب ، فاتخذ المنى مراوح تروح بها عن قلبك ، وتبرد حر صدرك ، وترى في حركتها سكون جاشك ، وفي الانس بها زوال استيحاشك ، فربما اقترب الرجا بما يقر العيون ، ونطق لسان الفال بما يحق الظنون » ·

مصر
أدب ونقد
العدد رقم 76
1 ديسمبر 1991

نجاح عمر

قضية طه حسين والشعر الجاهلى:

الفكر أمام النيابة

عندما نتعرض لمعارك طه حسين.. نستطيع أن نلمح- وبسهولة- تلك المساحة الواسعة التى تحتلها قضية.. «البحث الحر.. والفكر الحر» ونستطيع أن نقول ان هذه القضية «بالذات» كانت السبب المباشر فى كل معاركه.

فهو منذ أن كان طالبا فى الأزهر.. بل ربما قبل ذلك بفترة ليست قصيرة.. وهو دائم الجدل.. دائم البحث لاكتشاف ما حوله. طريقه الى ذلك «الشك» وصولاً إلى «اليقين».

لذلك..

كان يتصور أنه قد ترك «أحزانه» على أبواب الأزهر وأغلق على منطق المسلمات أبوابا لن تفتح للأبد.

كان يتصور انه قد بدأ فى الجامعة حياة جديدة.. وأسلوبا جديدا أيضا.. وخصوصا بعد عودته من أوربا «منفعلا» ومتفاعلا «بالثقافة الغربية و... الحرية الفرنسية. والتفكير العقلانى».

لهذا..

كان يعتقد أنه فى الجامعة حيث واحة الفكر الحر يمكنه ان يبحث.. ويدرس متحررا من عقدة الفكرة الثابتة.

وأى مكان أنسب لذلك من الجامعة حيث يمكن للباحث..

«أن يتجرد من كل شىء كان يعلمه من قبل وأن يستقبل موضوع البحث خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما»

و...

بهذا المفهوم كان وليده «فى الشعر الجاهلى» قنبلة ظلت تدوى لمدة ست سنوات متواصلة.. تشعل فتيلها الصراعات الحزبية كلما أرادت.. ويزيدها اشتعالا حقد رجال الأزهر على «صاحبنا» كلما تذكروا له موقفا ما..

والواقع لم تكن هذه المعركة العنيفة ضد «كتاب» أو مع «كتاب» بقدر ما كانت ضد أى عقل يحاول أن يفكر.. وضد أى منطق يرفض المسلمات ويحاول أن ينطلق بالفكر الحر إلى «اليقين».

فمن السطور الأولى للكتاب نكتشف «المنهج» الذى اتبعه الكاتب كما رواه هو..

«أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج

الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن خصائص الأشياء فى أول هذا العصر الحديث.

والناس جميعا يعلمون ان القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل وان يستقبل موضوع البحث خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما. والناس جميعا يعلمون ان هذا المنهج الذى يخطوا عليه انصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر كان أخصب المناهج، وأحسنها أثرا.. وانه جدد العلم والفلسفة تجديدا.. وانه قد غير مذاهب الأدباء فى أدبهم والفنانين فى فنونهم وأنه الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث» ثم يقول عن الشعر الجاهلى..

«نحن بين اثنين اما ان نقبل فى الأدب وتاريخه ما قال القدماء واما ان نضع علم المتقدمين كله موضع البحث -بالشك- أريد أن لاتقبل شيئاً مما قاله القدماء فى الأدب وتاريخه الا بعد بحث وتثبت ان لم ينتهيا الى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان».

بعد ذلك..

يتكلم الكتاب عن علاقة الشعر الجاهلى بحياة الأمة العربية فيقول..

«ان الشعر المسمى بالجاهلى لايمثل حياة الأمة قبل البعثة المحمدية.. ونحن نرى كما رأى النقاد الأقدمون ان هذا الشعر الذى بين أيدينا أكثره مختلق وضعه الوضاعون فى القرن الاسلامى الأول والثانى والثالث كما وضعوا مئات الألوف من الأحاديث ونسبوها إلى النبى».

وبناء على ذلك يرى طه حسين فى كتابه «ان القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية وأصح تمثيلا لها من الشعر المسمى بالجاهلى».

ويأتى الفصل الرابع.

فاذا هو يتحدث عن علاقة الشعر الجاهلى باللغة العربية.... فيثبت فيه

«ان الشعر الجاهلى بعيد كل البعد عن ان يمثل اللغة العربية فى العصر الذي يزعم فيه الرواة انه قيل فيه.. فلنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ماهى.. أو ماذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة ان شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه.». وعلى هذا فهو يناقش القصص والأساطير التى ذكرت نتيجة لاحتياجات وظروف سياسية واقتصادية».

ثم.. يستنتج من خلال بحثه «أن المؤثر الذى طبع الأمة العربية بطابع لايمحى مؤلف من عنصرين قويين هما الدين والسياسة ولاسبيل إلى فهم التاريخ الاسلامى إلا اذا وضحت مسألة الدين والسياسة توضيحا كافيا».

وبصرف النظر عما كان فى صفحات هذا الكتاب.. سواء كان مع الدين أو مخالفا له.. فقد كانت تلك الفترة هى فترة صراع التيارات الفكرية المختلفة.. وكان أقوى تيارين متناقضين عنيفين.. هما..

تيار الفكر الغيبى.. ويمثله دعاة «الخلافة الاسلامية» والتى تقوم على أساس أن يجتمع العلماء الموجودون فى القطر المصرى فينتخبون الملك فؤاد ويبايعونه خليفة للمسلمين. ومن الطبيعى ان يدعم الملك فؤاد هذه الفكرة لسببين..

الأول.. انه سيكتسب تلك المهابة بين ملوك العالم الاسلامى وشعوبه ممايكتسبه عادة خليفة المسلمين حتى ولو من الناحية النظرية.

اما السبب الثانى- فهو استغلال هذا المنصب الدينى فى توطيد سلطته الزمنية فى مصر على حساب الدستور متمثلا فى ذلك بالسلطان عبد الحميد.

وبدأ رجال القصر ينشرون الدعوة إلى هذه الخلافة سرا بين رجال الدين من كبار الأزهر ومدرسيه.. فكانوا يسافرون إلى طنطا.. والاسكندرية والمدن الأخرى التى يمكن ان تقام فيها اجتماعات لرجال الدين ثم بدأت تتكون جماعات فى تلك الجهات التى أطلق عليها اسم لجان الخلافة. ووجد رجال الأزهر فى هذه الفكرة وسيلة لتدعيم مركزهم الدينى باعتبارهم الذين ينتخبون الخليفة فاتفقت مصالحهم مع القصر.

وكان من الطبيعى أن يعارض هذه الفكرة اصحاب الفكر المستنير أو بمعنى آخر يقف فى وجه هذا التيار تيار آخر هو «الفكر العقلى» الذين يرون الحكم شيئاً والدين شيئاً آخر منفصلا.. وكان يتزعم هذا التيار لطفى السيد.. وحسين هيكل.. «الاحرار الدستوريين» فظهر كتاب الشيخ على عبد الرازق «الاسلام وأصول الحكم» وفيه يقرر:

«ان الاسلام لم يقرر نظاما معينا للحكومة ولم يفرض على المسلمين نظاما خاصا يجب أن يحكموا بمقتضاه بل ترك لنا مطلق الحرية فى أن تنظم الدولة طبقا للأحوال الفكرية والاجتماعية والاقتصادية التى نوجد فيها مع مراعاة تطورنا الاجتماعى ومقتضيات الزمن اما فكرتى فى الخلافة فهى انها ليست نظاما دينيا والقرآن لم يأمر بها ولم يشر. وأن الدين الاسلامى برئ من نظام الخلافة برئ بالأخص من الادواء التى عصفت به وعملت كثيرا على تأخير المسلمين فى سيرهم نحو التقدم. سواء من الناحية الفكرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التشريعية فلقد شلت الخلافة كل تطور فى شكل الحكومة عند المسلمين نحو النظم الحرة. وخصوصا بسبب العسف الذى أنزله بعض الخلفاء بتقدم العلوم السياسية والاجتماعية فانهم قد صاغوها فى خير قالب يتفق مع مصالحهم».

انطلقت أبواق الدعاية من القصر تهاجم الشيخ على عبد الرازق وكل مايمثله وتقرر محاكمته امام هيئة من كبار العلماء بمقتضى المادة (١٠١) من قانون الأزهر باعتبار أن ماكتبه ونشره يعتبر أمرا يتنافى مع كرامة الهيئة التى ينتمى اليها- هيئة العلماء- ثم عقدت هيئة كبار العلماء فعلا جلسة حاكمت فيها الشيخ على عبد الرازق وقضت باخراجه من زمرة العلماء.

فى هذه الفترة.. وخلال هذه الزوبعة.. جاء كتاب طه حسين فى «الشعر الجاهلى» ليدعم نفس الاتجاه الفكرى ويمثل تيارا جديدا فى البحث العلمى فلم يكن كتاب طه حسين فى الحقيقة سوى صرخة علمية تدعو الى تبنى المنهج العلمى فى دراسة التاريخ العربى والاسلامى. وكانت الجامعة المصرية فى تلك الفترة تتبنى هذه الدعوة الفكرية الجديدة هذه الدعوة التى استقبلت بحماس شديد من أنصار التقدم والمستنيرين.. بينما وقف فى مواجهتها رجال الأزهر، ووجدت الصراعات الحزبية فى كل هذا المناخ بيئة صالحة كل منها يحاول ان يشدها لصالحه.. فنجد البعض يربط بين هذا الاتجاه الفكرى وبين حملات التبشير الأجنبية التى كانت سائدة فى تلك الفترة لتثير بذلك الوجدان الدينى عند الجماهير العريضة، طريقهم الى ذلك رجال الأزهر الذين يمثلون الطبقة العازلة لطموح طه حسين وحبه للعلم،

ونجد حزب الوفد يستغل هذا «الموقف العام» وصولا الى أغراضه الخاصة فى صراعه مع الاحرار الدستوريين.. فيهاجم الكتاب ومؤلفه بصورة عنيفة متصورا انه بذلك يحرج الحزب المنافس فقد كان طه حسين حتى هذه الفترة محسوبا عليهم. بينما.. نجده مرة أخرى يقف بجواره فى نفس القضية ولكن فى مواجهة حكومة صدقى بعد أن عقد «تحالفا» مع الاحرار الدستوريين.. وفى كل مرة تدور مسرحية أشبه بمسرحيات اليونان القديمة.. يبدأ العرض الأول فى عام ١٩٢٦... على «مسرح» مجلس النواب.

على المنصة يجلس «سعد زغلول» رئيسا للمجلس

وفى القاعة.. تجلس.. الأغلبية الوفدية طبعا...

من بينهم يقف نائب..

الشيخ مصطفى الغاياتى.. يلقى كلمة..

«ماكان المظنون به أن يوجد بين المسلمين فى مصر من يجرؤ على الدين الى هذا الحد الذى بلغه الشيخ طه.

قبائح متعددة ما بين تكذيب لصحيح التاريخ وتكذيب لنصوص القرآن ونسبة التحايل الى الله والنبى محمد والى موسى عليه السلام».

ثم يستطرد..

انا والله لا أريد تشنيعا ولكنى أريد أن أذكر حقيقة، أريد أن أقول- لأقوام- «جمع قوم» لا يرون رأينا ويدعون أن البحث الحر أمر واجب ولايجوز لنا أن نقيد حريتهم فى عقائدهم ولكننا نقيد آراء تلقن لأولادنا.. وتشاع على أفراد الأمة مابين متعلم وجاهل.. ولابد أن يكون ذلك داعية للضلال والفسق.

ويرفع الكتاب.. ويقلب صفحاته.. ثم يذكر منه بعض الكلمات ثم يقطع حديثه..

اذا لم أطل بينكم فى سرد النصوص الواردة فى هذا الكتاب وذكر بعض الكلمات الشنيعة التى لاتدل الا على زندقة فلأنى لا أريد ادخال الحزن على قلوبكم.. ولأنى لا أود أن أرى دموعكم تسيل حزنا على دينكم وشرف دولتكم..

ثم.. يطالب «برجم» المؤلف..

ان الرحمة واجبة ولكن ليس فى الدين وقد أوجب الدين أن «يرجم» بعض من يرتكب الجرم فما بالكم فيمن يدعى أن الله كاذب وأن المؤمنين جاهلون لايفرقون بين الحق والباطل»..

وتثور ضجة بين الأعضاء.. وتتوالى الكلمات(١) والخطب النارية ويقف وزير المعارف «على باشا الشمسى» ليتكلم وبالرغم من أنه ينتمى لحزب الوفد الا أنه كان متعاطفا مع طه حسين ويقال أنه قرأ الكتاب قبل نشره..

إننا نطمع فى أن تكون الجامعة معهدا طلقا للبحث العلمى الصحيح وليس معنى هذا أننا نرضى ان تكون كراسى الأساتذة منابر تلقى منها المطاعن على أى دين من الأديان.

ثم يقول..

أنه سأل مدير الجامعة- وكان لطفى السيد قد تولى هذا المنصب- عن الاجراءات التى اتخذها ازاء هذه الحادثة فأجاب...

«ان الجامعة منعت انتشار الكتاب بأن اشترت جميع النسخ من المكتبات وحفظتها فى مخازنها.. كما اتخذت الاجراءات لمنع طبع نسخ أخرى».

ثم يستطرد وزير المعارف..

وقد أكد لى حضرته يقصد مدير الجامعة

أن الأقوال التى يؤاخذ عليها المؤلف لم يلقها على طلبته بالجامعة كما ظن.

لكن مجلس النواب لم يقتنع بهذا الكلام...

وتتوالى الكلمات.. وتشتد المناقشات.. ويحاول سعد زغول رئيس المجلس أن يصدر قرارا فى نفس الجلسة.. لكن عبد الخالق ثروت رئيس الوزراء يقف مدافعا عن طه حسين.. وتتحول المناقشة إلى شبه خناقة يهدد خلالها رئيس الوزراء «بالاستقالة» اذا أصاب طه حسين أى ضرر..

و... ترفع الجلسة دون الوصول إلى قرار معين.

كل ذلك.. كان يدور على موسيقى تصويرية من المظاهرات تطوف بالشوارع حتى تصل إلى بيت «سعد زغلول» تطالب برأس طه حسين.. ويقف أحدهم يخطب..

«نعلن اليك يا مولانا أننا كما اتخذنك سلاحا نحارب به المغتصبين فنتخذك سلاحا نحارب به الملحدين».

وهنا ينبرى سعد خطيبا فى المظاهرة...

«هبوا أن رجلا «مجنونا» يهذى فى الطريق.. فهل يغير «العقلاء» منه شيئا.. ان الدين متين وليس الذى شك فيه زعيما ولا اماما حتى نخشى من شكه على العامة.. وماذا علينا اذا لم تفهم البقر».

ومهما كانت وجهات النظر.. سواء اختلفت أو اتفقت على ما جاء فى الكتاب من أفكار.. ومهما كانت تحفظات رجال الدين على ما أثاره طه حسين فى كتابه.. فاننا نلمح بصمات الصراع الحزبى.. وكراهية رجال الدين ومطاردتهم لطه حسين محاولين انزال العقاب به بأى صورة من الصور.. مستغلين فى ذلك أية فرصة.. ملتقطين أى خيط للادانة.

فقد قامت الضجة فى مجلس النواب.. فى سبتمبر ١٩٢٦.. أى بعد شهور مضت ومحاولات أخرى كانت قد بذلت فى هذا الاتجاه.. سواء من المعارضين لطه حسين.. أو من المؤيدين له.. وبعد اتخاذ عديد من الاجراءات التى كانت قد نفذت فعلا..

فمنذ اللحظة الأولى لولادة الكتاب.. تحرك ضده رجال الأزهر. وبدلا من أن يناقشوا الحجة بالحجة.. وبالفكرة بالكفرة.. شاورا.. وأرسلوا إلى مدير الجامعة يطلبرن مصادرة الكتاب.. ومحاكمة المؤلف. ويبدو ان طه حسين شعر بهذه الحركة فقرر فى البداية أن يتراجع خطوة.. فقدم لحضرة مدير الجامعة خطابا بتاريخ ١٢ مايو ١٩٢٦ «يثبت» «ويؤكد» فيه اسلامه وينفى اهانة الدين والخروج عليه.. قال فيه..

«كثر اللغط حول الكتاب الذى أصدرته منذ حين فى «الشعر الجاهلى» وقيل فيه أنى تعمدت اهانة الدين والخروج عليه وانى أعلم الالحاد فى الجامعة.. وأنا أؤكد لعزتكم انى لم أرد اهانة الدين ولم أخرج عليه وما كان لى أن أفعل وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر..

وأؤكد لعزتكم.. ان دروسى فى الجامعة خلت خلوا تاما من التعريض بالديانات لأنى أعرف ان الجامعة لم تنشأ لهذا وأنا أرجو ان تتفضلوا فتبلغوا هذا «البيان» من تشاءون وتنشروه».

بعد ذلك بأيام..

عقد مجلس الجامعة جلسة.. وبالتحديد فى ١٦ مايو ذلك بمناسبة.. «العريضة المقدمة من حضرات علماء الأزهر ويطلبون فيها مصادرة الكتاب.. إحالة طه حسين إلى

المحاكمة» وأصدر المجلس قراره الآتى:

ان مجلس الجامعة المصرية يكل لسعادة المدير تسوية مسألة الدكتور طه حسين مع السلطات المختصة على أن يراعى فى ذلك المبادىء الأساسية للتعليم الجامعى والشرف العلمى لهيئة موظفى التدريس بالجامعة.

بعد ذلك.. أرسل طه حسين بتاريخ ٢٧ مايو إلى مدير الجامعة يقول..

«حرصا منى على حل المشكلة التى أثارها كتاب «فى الشعر الجاهلى» أعرض عليكم وضع النسخ الباقية من هذا الكتاب تحت تصرف الجامعة ترى فيه ماتشاء».

و... بناء عليه...

تسلمت الجامعة عدد ٧٨٧ نسخة منه بمقتضى فاتورة بمبلغ مائة جنيه.. كما اشترت الجامعة أيضا من مكتبة الهلال ٣٤ نسخة بخمسة جنيهات وسبعمائة وثمانين مليما فيكون مجموع النسخ التى استولت عليها الجامعة ٨٢١ كتابا «محفوظة فى صندوقين مختومين بالشمع الأحمر».

وفى نفس الوقت.. وفى نفس اليوم الذى أرسل فيه خطابه لمدير الجامعة.. أبلغ الأخير وزير المعارف بما حدث.. وأشار.

«برجاء أن يكون فى هذا ترضية كافية وداعية إلى انهاء المسألة بسلام كل ذلك اعتمادا على نفوذ معاليكم هذا.. وقد حصلت الجامعة فعلا على النسخ الموجودة من الكتاب عدا ما لاسبيل اليه مما وصل إلى يد الأفراد والآن هى فى مخزن الجامعة وتحت تصرف الحكومة!!

ولم تكتف الجامعة بل أرسلت إلى جميع الصحف فى ذلك الوقت بيانا...

«نشرت بعض الصحف أن الدكتور طه حسين أستاذ الآداب العربية تعرض فى دروسه للقرآن الكريم.. ونسبت اليه أقوالا وآراء لاتلائم أصول الدين. والجامعة تكذب هذا كله تكذيبا قاطعا وتعلن أن القرآن الكريم يدرس فى كلية الآداب دراسة متفقة كل الاتفاق مع مايليق بمكانته المقدسة من الاحترام والاجلال ليتبين الطلاب منه مواضع الاعجاز وحسن البيان».

فى خلال كل هذه الاجراءات كانت هناك محاولات من أصدقاء طه حسين «الألداء» لتقديمه إلى النيابة العمومية..

فى ٣٠ مايو..

تقدم الشيخ حسنين طالب الأزهر ببلاغ لسعادة النائب العمومى يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة لأنه ألف كتابا «ونشره على الجمهور» وفيه طعن صريح للقرآن».

«فى ٥ يونية..

«أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومى خطابا ومعه تقرير رفعه علماء الأزهر عن كتاب طه حسين الذى يحتوى على طعن صريح بالقرآن والنبى ونسبه».

لكن يبدو أن صوت الشيوخ كان أقل ارتفاعا من صوت الساسة.. فلم يتحرك وكيل النيابة ولم يتقدم «برفع الدعوة» الا بعد مرور أربعة أشهر وبعد أن بديا فى الجو شىء من الهدوء النسبى لهذا الموضوع بل.. وسافر فعلا طه حسين إلى الخارج.. «ولسبب ما» ربما كان تغير الوزارة وتأليف وزارة جديدة.. وربما كان سبب آخر لايظهر على السطح السياسى تنبه مجلس النواب إلى «خطورة» الكتاب «المسجون» داخل صناديق مغلقة بالشمع الأحمر. فهبوا يدافعون عن الدين ويطالبون فى «سبتمبر» بمصادرة الكتاب..!! و.. تنضم

أصواتهم إلى أصوات الشيوخ ويمسكون جميعا بحبل الاتهام يحاولون به «شنق» طه حسين.

ويحاول وزير المعارف أن يقنع «حضرات» النواب بعدم امكانية اتخاذ أى اجراء فى غياب «المتهم» بعد ان اتخذت كل الاجراءات معه.. ولكن دون جدوى ويحاول ان يبذل لهم الوعود «ببحث المسألة» ولكن أيضا دون جدوى فلا بد من «محاكمته أمام النيابة العمومية».. ولابد من «الغاء وظيفته فى الجامعة» و.. «لابد من اعدام الكتاب» ولابد أيضا من استرداد المبلغ المدفوع له من الجامعة ثمنا لهذا الكتاب».

وعندما لايستطيع المجلس الوصول إلى قرار.. رغم عنف الهجوم... يخرج منه النواب متجهين إلى «النيابة العمومية»..

ويقدم عبد الحميد البنان عضو مجلس النواب بلاغا إلى النيابة العمومية ضد طه حسين ويطالب بتقديمه للمحاكمة لأنه اصدر كتابا أسماه فى الشعر الجاهلى.. تعدى فيه على القرآن والدين.

و.. هنا.. لم يكن أمام النيابة إلا ان تتحرك.. فالمسألة ليست مجرد بلاغ من شخص عادى.. ولكنها - كمية - من البلاغات والتلغرافات من رجال لهم وزنهم الدينى والسياسى أيضا.

وفى ٧ نوفمبر ١٩٢٦ خرجت الصحف تحمل وصفا -لديوان التحقيق-

«اكتظت الردهة الموصلة لديوان النيابة بكثير من علماء الأزهر وطلابه وبعض أناس من الريف جاءوا خصيصا ليستطلعوا ما يدور فى التحقيق».

وقد انحصر التحقيق فى أربع نقاط أساسية...

١- مسألة وجود سيدنا ابراهيم واسماعيل وهجرته..

٢- مسألة القراءات السبع للقرآن..

٣- اسناد نسب محمد إلى اشراف قريش.

٤- وجود الاسلام فى البلاد العربية.

وقال الدكتور طه حسين فى التحقيق حول هذه النقاط الأربع..

«انه يقرر صدق هجرة اسماعيل عليه السلام إلى مكة.. ويؤمن بقصة بناء الكعبة كما وردت فى القرآن..

ويؤمن بتدنزيل القرارات السبع فى القرآن بصفته مسلما معتقدا لكنه لايقرها بصفته عالما وأديبا».

ثم قال..

ان عدم اقرارها هو الطريق العلمى الوحيد للوصول إلى حقائق الشعر الجاهلى وتاريخه.. وعندما الفت كتابى قلت صراحة..

انى لن أعرض بالدين وانى سأقصر بحثى على العلم والاستدلال بالعلم».

و.. بدأت أسئلة وكيل النيابة..

س.. هل تعتقد ان القرآن وحده كاف لاثبات الوقائع التى وردت فيه.

ج.. تنقسم الوقائع إلى قسمين...

* الحوادث المعاصرة لنزول القرآن.. وهو صحيح.

* الحوادث التى حدثت قبل نزول القرآن وهى عبارة عن قصص أراد الله بها اقناع عبيده وهدايتهم.

وتتوالى أسئلة المحقق.. وخلالها يبدو طه حسين فى قمة كبريائه العلمى

س.. هل يمكن لحضرتكم ان تبينوا لنا المراجع أو تقدموها لنا؟

جـ.. أنا لا أقدم شيئا..

وتتفرع المناقشة.. وتتطرق إلى أفكار



ونظريات.. ثم يصدر بعدها قرار النيابة.. «بحفظ القضية» وفى وسط مناخ عام يطالب «برأس طه حسين». يخرج تقرير النيابة يسجل اولاً..

أن له فضلا لاينكر فى سلوكه طريقا جديدا للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين.. ويسجل أيضا ان حرية الفكر تؤدى إلى نتائج عظيمة وتثرى الحياة بكل معانيها..

ثم يتطرق إلى نقاط الاتهام الأربع.. ويبدأ بالأول..

«من حيث ان العبارات التى يقول المبلغون ان فيها طعنا على الدين الاسلامى انما جاءت فى كتابه فى سياق كلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله ولأجل الفصل فى هذه الشكوى لايجوز انتزاع تلك العبارات من موضوعها والنظر اليها منفصلة، وانما الواجب توصلا إلى تقديرها تقديرا صحيحا بحثها حيث هى فى موضعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف.

أما الاتهام الثانى.. فيرى المحقق.

«ان ما ذكره المؤلف فى هذه المسألة هو بحث علمى لاتعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض عليه»..

ونفس الموقف بالنسبة للاتهام الثالث...

لانرى اعتراضا على بحثه على هذا النحو من حيث هو وانما كل مانلاحظه أنه يتكلم فيما يختص بأسرة النبى ونسبه إلى قريش بعبارات خالية من الاحترام..

يبقى بعد ذلك الاتهام الرابع «التعدى على الدين» وقد كان أهم أركان القضية لأنه حتى يعاقب المؤلف لابد أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائى.. أو بمعنى آخر أن يبثت «انه أراد بما يكتبه ان يتعدى على الدين الاسلامى فاذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب».

وفى التحقيق أشار المؤلف انه لايريد الطعن على الدين وقال ان ماذكره فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لاغير.. وأكد انه كمسلم لايرتابت فى وجود ابراهيم واسماعيل ولكنه كعالم «مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فهو يجرد من نفسه شخصيتين.. احداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل.. والأخرى شاعرة تتألم وتفرح وترهب وترغب فى غير نقد ولابحث ولاتحليل وكلتا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لانستطيع أن نخلص من احدهما.. فما الذى يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة.. باحثة ناقدة.. وأن تكون الثانية مؤمنة مطمئنة».

ويعقب رئيس النيابة على هذا الرأى..

«ان توزيع الاختصاص الذى أجراه الدكتور يجعل العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذى نفهمه ان العقل هو الأساس فى العلم والدين معا واذا ماوجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك انه ليس لدينا القدر الكافى من كل منهما- لكننا نقرر ذلك بناء على مانعرفه فى نفسنا، اما الدكتور.. فقد تكون لديه القدرة على ذلك».

ثم تستطرد الحيثيات..

«نحن فى موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف فسواء لدينا ان صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدينة.. أو لم تصح.. فاننا على الفرضين نرى انه كتب ماكتب عن اعتقاد تام»..

ولما قرأنا ماكتبه بامعان وجدناه منساقا فى كتابته بعامل قوى متسلط على نفسه وهو

وان كان قد اخطأ فيما كتب الا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شيء آخر.

«وحيث إنه مما تقدم يتضح ان غرض المؤلف لم يكن الطعن والتعدى على الدين وحتى بعض العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض البحث انما قد أوردها على سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.. وحيث ذلك.. لم يتوفر القصد الجنائى.... لذلك... حفظت القضية»

محمد نور

رئيس نيابة مصر

٣٠ مارس ١٩٢٧

كان طه حسين يعلم مقدما ماسوف يثيره هذا الكتاب...

«هذا نحو من البحث فى تاريخ الشعر العربى وأكاد أثق أن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه.. وان فريقا سيزورون عنه ازورارا.. ولكنى على سخط اولئك وازورار هؤلاء اريد أن أدفع هذا البحث أو بعبارة أخرى أعيده فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت إلى طلابى فى الجامعة».

كان طه حسين يعلم تماما أنه بكتابه هذا انما يضع أقدامه على أرض قتال ساخن.. لكنه هذه المرة هو الذى أعطى اشارة البدء.

لذلك.. كان يتصرف خلال المعركة تصرف الواثق بعلمه.. الواهب حياته لهذا العلم.. ويهون فى سبيله أى شيء.. حتى وان كانت وظيفته.. مصدر رزقه الوحيد يستطيع أن يقدمها قربانا على محراب العلم وموضوعية البحث.. لهذا عندما ظهر تقرير النيابة.. ورغم أنه فى مجمله كان لصالحه إلا أنه «قدم استقالته» احتجاجا على بعض «الالفاظ» التى جاءت به واعتبرها ماسة بكرامته العلمية!!

وطبعا لم تقبل الجامعة الاستقالة.. لكنها تحولت فى حد ذاتها إلى معركة أعلنها مجلس الشيوخ واتخذوا منها بابا يدخلون منه مرة أخرى إلى «كتاب الشعر الجاهلى».

ففى يونية ١٩٢٧ قدم العضو محمود رشاد سؤالا إلى وزير المعارف العمومية(٢) عن.. سبب عدم قبول استقالة طه حسين من وظيفته فى الجامعة؟

وسؤالا آخر من العضو فهمى بك الروبى لنفس الوزير -المعارف-(٣)عما اذا كان يسوغ استبقاء الدكتور طه حسين فى وظيفته مع طعنه على الدين الاسلامى؟

كان طه حسين.. يرى ببصيرته المستقبل.. ويرى أيضا أى أسلحة سوف يستعملونها ضده.. لكنه كان يرى أيضا نفس المستقبل وقد انتصر فيه نهجه فى البحث -الأسلوب العلمى- وموضوعية البحث.

كان يرى المستقبل وقد رسخت فيه قاعدة رفض المسلمات بالحقائق الثابتة وأصبح كل شيء.. كل شيء.. وخاضعاً للتقييم من جديد انطلاقا من الشك.. ووصولا إلى اليقين.

«اذا كان من حق الناس جميعا ان تقرأ الكتب الدينية ويدرسوها ويتذوقوا جمالها الفنى.. فلم لايكون من حقهم أن يعلنوا نتائج هذا التذوق والدرس والفهم مادام هذا الاعلان لايمس مكانة هذه الكتب المقدسة حيث هى كتب مقدسة فلا يغض منها ولايضعها موضع الاستهزاء والسخرية والنقد.. وبعبارة أوضح لم لايكون من حق الناس أن يعلنوا آراءهم فى هذه الكتب من حيث هى موضوع للبحث العلمى والفنى بغض النظر عن مكانتها الدينية» كان طه حسين يرى المستقبل بما فيه

من أجيال قادمة تنتظره ليضع على طريقها شموعا مضيئة تنير لهم السبيل إلى البحث العلمى الصحيح.. فوقف أمام الاعصار بشجاعة جعلت «الشيوخ» يعترفون وهم «يهاجمونه» «ويطالبون بفصله»...

«ان حرق كتابا فيه زراية بالفكر»(٤).

«وان مصادرة كتابا هو مصادرة لحرية الفكرة وحرية التعبير»(٥)

لهذا...

لم يتراجع خطوة.. ولم يضعف -رغم عنف التيار- حتى عندما أعاد طبع كتابه «الشعر الجاهلى» وجعل له اسما آخر «فى الأدب الجاهلى» -حذف بعض العبارات وغير فى بعض الفصول هذا صحيح.. لكنه أبدا لم يغير من منهج بحثه ولا أسلوبه. بل أعلن هذا شامخا، شبه متحدٍ فى مقدمة كتابه الجديد..

«هذا كتاب السنة الماضية حذف منه فصل.. وأثبت فصل وأضيفت اليه فصول.. وغير عنوانه بعض التغيير.. وأنا أرجو أن أكون قد وفقت فى هذه «الطبعة» الثانية إلى حاجة الذين يدرسون الأدب عامة والجاهلى خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق فى الأدب وتاريخه».

ويواجه «الشيوخ» هذا التحدى «العلمى»(٦) بنوع آخر من التحدى يختلف تماما فيواجهون العقل بالعضلات.. ويهب محمود باشا رشاد فى مجلس الشيوخ يقود الحملة ضد طه حسين وفكره ويلفت نظر «حضرات الأعضاء و.. طبعا يطالب بالعقاب.. وتطول المناقشة.. فيعد وزير المعارف بتحويل الكتاب إلى لجنة خاصة لدراسته».

وكأنى بطه حسين يقف من جديد أمام لجنته القديمة فى امتحان «شهادة العالمية» الشهيرة.. فيوضع كتابه بين أيدى لجنة من «كبار رجال الدين» وأساتذة اللغة العربية لبحثه والقول فيه قول الفصل.. ويأتى تقرير اللجنة. تماما كامتحانه الذى رسب فيه....

«فى الكتاب الكثير مما يناقض الدين الاسلامى ويمسه مسا مختلف الدرجات فى أصوله وفروعه ابتداء من درجة الكفر حتى درجة المخالفة للأدب العام».

«ولو أن المؤلف الذى نسأل الله ان يهديه نشر هذه المبادىء السخيفة الضالة بين الكبار والعلماء لقلنا أن فيهم عقولا ورزانة تتأبى دعوته الخبيثة وتحوط نفسها من شره».

«ان كل ما جاء فى هذا الكتاب مخالف للكتاب والسنة وان تعرضه للقرآن بهذه الكيفية من غير احتياج اليه فى حجة دليل على سوء القصد وهو جريمة أقل نتائجها ان يخرج القارىء فى شك..

والشك كفر».

ثم ترد اللجنة «اثنى عشر وجها أضاعها المؤلف فى كتابه على قرائه من «أمر دينهم» فهو من وجهة نظر اللجنة...

أضاع على المسلمين الوحدة القومية والعاطفة الدينية..

وأضاع عليهم الايمان بتواتر القرآن وقراءاته

وأضاع عليهم.. كرامة السلف..

وأضاع عليهم.. الثقة فى السير..

وأضاع عليهم.. الوحدة الاسلامية..

وأضاع عليهم.. ما وجب من حرمة الصحابة..

وأضاع عليهم الأدب العام..

وهكذا أضاع طه حسين بكتابه «فى الأدب الجاهلى» على المسلمين أمورا كثيرة تتسلسل أرقامها حتى تصل إلى الاثنى عشر تماما مثل



الرقم الذى حصل عليه فى امتحان شهادة العالمية «صفر» فى كل الدروس والذى ترجمته هذه اللجنة الجديدة بعبارة محددة..

«ان ما قالة ان كان مقصودا فهو كفر.. وان كان تساهلاً فهو فسق»

وطبعا.. لم تقتنع وزارة المعارف بكلام هذه اللجنة.. فشكلت لجنة أخرى من الشيخ محمد حسنين الغمراوى بك.. والشيخ عبد الحميد حسنى.. والشيخ أحمد أمين.. ويبدو ان هذه اللجنة لم تتفق تماما فكتب كل عضو منهم تقريرا منفصلا وقدم رئيسها «تقارير الأعضاء إلى وزير المعارف».

وحدث خلاف فى رأى اللجنتين.. فشكلت الوزارة لجنة «ثالثة» لتبحث نفس الكتاب.

ولم تكن المعركة ضد طه حسين تدور داخل اللجان فقط.. لكنهم كانوا يقتفون أثره فى كل مكان.. يفلت منهم أحيانا.. ويبطشون به أحيانا.. ويدورون خلف بعضهما كالقط والفأر فى أحيان أخرى.. وكلاهما يحاول أن يستفرون كل الاسلحة... وينتهز كل الفرص.. يهاجمونه داخل اللجان.. وتحت قبة البرلمان.. ويسفزون الرأى العام على صفحات الجرائد...

احدى الصحف تنشر أن طه حسين استاذ آداب اللغة العربية بكلية الآداب.. يتعرض فى دروسه للقرآن الكريم بالنقد وينسبون اليه أقوالا تخالف الدين..

ويبارز هو بنفس السلاح.. فترسل الجامعة إلى جريدة الأهرام ١٥ مايو ١٩٢٨ «هذا البلاغ»...

«نشرت بعض الصحف أن الدكتور طه حسين أستاذ أداب اللغة العربية تعرض فى دروسه للقرآن بالنقد ونسبت اليه أقوالا وآراء لاتلائم أصول الدين».

والجامعة تكذب هذا كله تكذيبا قاطعا وتعلن ان القرآن يدرس فى الكلية دراسة متفقة كل الاتفاق مع مايليق بمكانته المقدسة من الاحترام والتبجيل ليتبين الطلاب ما فيه من مواضع الاعجاز وحسن البيان».

هم...

يطالبون بفصله فى كل مناسبة وبلا مناسبة أيضا..

أى مناقشة فى أى موضوع يمكن أن تتحول إلى حملة للهجوم على طه حسين وكأن مناقشات البرلمان كلها جندت لهذا الغرض ولمدة ست سنوات متصلة لم تهدأ إلا خلال فترة تعطيل البرلمان.. من ١٩ يوليو ١٩٢٨ حتى ٣١ ديسمبر ١٩٢٩ أما فيما عدا ذلك.. فكل المناسبات.. مخصصة لمناقشة طه حسين!!...

عندما يناقشون «ميزانية الجامعة».. فهى تناقش من خلال طه حسين وكتاب الشعر الجاهلى.. والأدب الجاهلى..!! والمطالبة بالغاء وظيفته وعدم اعتماد ملبغ لها...!!

عندما يناقشون «الاسراف فى الجامعة».. يدخلون إلى ذلك من باب الغاء كلية الآداب لأن بها استاذا..... وتبدأ القصة التقليدية.. دون الاقتراب من الموضوع الأصلى -تماما كما يريد انسان أن يسافر إلى أسوان أقصى جنوب مصر.. عن طريق شمال الدلتا!!

أما «هو»...

فمستمر فى طريقه محتضنا كبرياءه العلمى وكرامة العلماء بين ذراعيه يضع فى كل موقف مبدأ جديدا.. ولسان حاله دائما «لايصح إلا الصحيح»....

حتى عندما طلب منه وزير المعارف أن يستقيل بعد أن انتخبته الكلية عميدا لها بدلا من العميد الفرنسى.. وافق تحت ضغط.. واشترط ان «يعتمد تعيينه أولا» ثم.. يستقيل.. وفعلا.. اعتمد وزير المعارف تعيينه عميدا لكلية الآداب.. وذهب طه حسين ليمارس عمله يوما واحداً وقع فيه على بعض الأوراق ثم... قدم استقالته بعد ذلك بساعات!!

الهوامش

١- انظر الوثيقة رقم (١)
٢- وثيقة رقم (٢)
٣- نفس الوثيقة السابقة رقم (٢)
٤- وثيقة رقم (٤)
٥- نفس الوثيقة رقم (٤)
٦- وثيقة رقم (١)

و يفيد تتبع الموضوع حيث تخصص للمصطلح (وهو دال على الموضوع) بطاقة تسجل عليها أرقام الوثائق الخاصة به.. أما المصطلح الثاني فهو مرداف لما يعرف بنظام الوثيقة Document System حيث تخصص لكل وثيقة بطاقة يسجل عليها ما يدل على ما تشتمل عليه من موضوعات .. كذلك استعمل المترجم في نفس الصفحة «اللفظ الكلى» كمقابل لكلمة Uniterm والمقابل العربي المستعمل لهذا المصطلح حتى الآن هو «المصطلح الواحد» و يعلم المترجم أن ما يكتنف استعمال هذا المقابل العربى من غموض أقل بكثير مما يثيره المصطلح الاجنبى من بلبلة .. ونرجو أن يوفق المترجم في اعادة النظر في مثل هذه الحالات عند اصدار الطبعة الثانية من ترجمته بمشيئة الله.

هـ ــ **يؤدى تعدد البدائل المتاحة للمترجم العربي عند ترجمة عنوان الكتاب إلى صعوبة الاختيار**، خاصة وأن على المترجم مراعاة الاعتبارات الموضوعية واللغوية الأولوية لأن العنوان هو الوسيمة الأساسية للكتاب. ولا اعتقد أن المترجم كان بحاجة لان يدخل هذا التعديل في العنوان و يستعمل كلمة «تنظيم» التي لا تقتصر دلالتها على المعالجة الموضوعية خاصة وأنه يعلم أن هناك كتابين على الاقل لهما العنوان الذى اختاره، أولهما زمنيا كتاب:

Bliss, H. E. The organistation of Knowledge in libraries. 2nd ed. N. Y., Wilson, 1939.

وثانيهما كتاب نيدام الذى سبقت الاشارة إليه .. وكلاهما مختلف في طبيعته ومحتواه عن كتابنا هذا.

ومهما يكن فان هذه الملاحظات لا يمكن بحال أن تنال من قيمة العمل الاصلي وما بذل من جهد مضن لجعله في متناول القارئ العربى **كأوفي مرجع يروى قصة المعالجة الموضوعية كاملة.**

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم لوليد قصاب



عرض يوسف نوفل

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم /وليد قصاب . ــ الرياض : دار العلوم ، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠ م ،

قضية من قضايا الأدب العربي تُناقش ــ لأول مرة ــ بشكل شامل مفصل . هذه القضية هي قضية عمود الشعر .

وهي قضية يعتبر تناولها تناولاً لتصوّر نقادنا العرب للشعر وما ينبغي أن يكون عليه ، كما يعتبر هذا التناول رصداً لتطور نظرة النقاد العرب للشعر بين القديم والحديث ، أي حين كان الناقد العربي محافظا تقليديا لا يؤمن بالتجديد ، ثم لما تطوّر ذوقه فأقبل على التجديد .

والحديث عن هذه القضية يتصل ــ في أساسه ــ بقضايا متصلة بها منها :

السرقات الأدبية ، وقضية اللفظ والمعنى ، والموقف من البديع .. الخ .

من القدماء الذين تناولوا هذه القضية :
الآمدى ، والجرجانى ، والمرزوقي
ونتيجة هذا الثراء في الموضوع رأينا الدكتور وليد قصاب يتخذ لذلك خطة علمية تتضمن تمهيداً وأربعة فصول .
تحدث في التمهيد عن دور الشعر وخطره في حياة العرب وعنايتهم به حتى صارت له رسوم ثابته عريقة .
ثم كان الفصل الأول عن : القدماء والمحدثين من النقاد ومن الشعراء ، ثم مظاهر التجديد ومنها التجديد في مقدمة القصيدة ، وفي البديع ، والمعاني ، والألفاظ ، مع وقوف أمام مذهب البديع نشوئه وتطوره .
ثم انتقل الكاتب إلى عرض نظرية عمود الشعر لدى أعلامه : الآمدى ، والجرجانى ، والمرزوقى .
فكان الفصل الثاني عن مذهب كل من أبى تمام والبحترى في الشعر وما نجم عن موازنة الآمدى بين مذهبيها وخصومتها الفنية حتى نشأ مصطلح عمود الشعر على يد الآمدى واكتمل تصوره له . بل ذكره له للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي حين قال عن البحترى .
«البحترى أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف» (١).
وإذا كان للآمدى فضل ذكر عمود الشعر أكثر من مرة في مجال نقده شعر البحتري ، فإن فضل تحديد المصطلح وشرح ماهيته وعناصره كان للمرزوقي .
لهذا كان الفصل الثالث من الكتاب عن جهود الجرجانى في هذا المجال ، ثم كان الفصل الرابع عن المرزوقي .
وأرى أن هذا الفصل ــ وهو الأخير ــ هو أهم ما في الكتاب، ولعله يمثل هدفه الأساسي .
تناول هذا الفصل : تصّور المرزوقي لعمود الشعر ، وشرحه عناصره ومناقشة لها : شــرف المعني وصحته ، جزالة اللفظ واستقامته ، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه ، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها القافية حتى لا منافرة بينها .
ونتصور أن الخطة العلمية التى طبقت المنهج في الكتاب قد أحاطت بقضية عمود الشعر في خطين متوازيين شكّلا روح المنهج الذى ارتآه المؤلف . ويمكن القول إنه منهج فني وتاريخي .
أما كونه منهجا تاريخيا فيتضح ــ إجمالا ــ في كلمة (ظهورها) في عنوان الكتاب ، ثم يتضح ــ تفصيلا ــ في تلك النظرة التاريخية الراصدة لنشأة المصطلح لأول مرة على يد الآمدى ثم تعقّب مراحله من بعده على يد الجرجانى ثم المرزوقى .
والمنهج التاريخي هنا لا يبعد عن مجالات الدراسة البلاغية والأدبية ــ كما قد يتوهم البعض ــ إذ أنه يستعير من التاريخ روحه الراصدة الناقدة الفاحصة المميّزة المتعقّبة ، وهذا مالا يستغنى عنه أى فن في دراسته وتقويمه .
أما كونه منهجا فنيا فيتضح ــ إجمالاً ــ في كلمة (تطورها) في عنوان الكتاب ، ثم يتضح تفصيلا ــ في نظرة المؤلف الذي أفاد من دراسته في هذا الحقل ، واتكأ على سليقة فنية استمدّها من شاعريته فجاءت الدراسة الفنية للموضوع . يقول عن مذهب الآمدى في نقد أبي تمام والبحتري وتعصبه ضد أبي تمام :
«ونحب أن نخلص مما تقدم إلى أن الآمدي إن لم يكن تعصب حقا على أبى تمام ، فإن ذوقه على الأقل لم يكن معه . بل كان مع البحترى ، وهو لذلك لم يستطع أن يلتزم بما كان قد وعد به من عدم التدخل ، وإبداء الرأى في أى الشاعرين أفضل ؟ وأنه سيقف على الحياد في هذه الموازنة بينهما . فالحق أنه لم يستطع هذا الحياد ، فقد بدا واضحاً أنه من أنصار البحترى ، وأن ذوقه معه ، ونحن لا نستطيع أن نحاسب الآمدى على ذلك ، لأن الناقد لا يمكن أن يبعد ذوقه وهو يدرس عملا فنياً و يصدر حكماً عليه . .» (٢) .
وقد ساق المؤلف ذلك في معرض حديثه الفنى عن ذوق الآمدى (٣) ، ونلتقي بمثل هذه الدراسة الفنية في كثير من جنبات البحث وهي عديدة منها : حديثه عن تصور الجرجانى لعمود الشعر (٤) ، وتصور المرزوقي لعمود الشعر (٥) ، ثم شرح عناصر المرزوقي ومناقشته لها (٦) ، وتحليل وموازنة بين التصورات الثلاثة لعمود الشعر (٧) . وإن شئت قلت النص الرابع كله .
أنطلق من هنا إلى القول بأن روح المنهج في الكتاب يسبغ على البحث سمة خاصة انطلاقا من السمة العامة التى يحملها اسم الكتاب ، هذه السمة الخاصة التى اشتهرت مع عمود الشعر وعُرف بها وعُرفت به وهى «قضية عمود الشعر عند المرزوقي ظهورها وتطورها» . .
إن هذا يمثل هدف الكتاب حقا ، ولا يعنى هذا أننى لا أرى ضرورة للفصلين السابقين ،فهما مهمّان في رصد مقدّمات الظاهرة، والجهود التمهيدية لوجودها لأنه لا توجد ظاهرة فنية مولودة من عدم . بل إنك لتقف على جذور الظاهرة ضاربة في أعماق تاريخ الفن المنتسبة إليه . وهذا ما يجعل للفصلين الأول والثانى أهميتها الفنية والتاريخية .

ولقد رجع الباحث إلى المصادر القديمة في البلاغة والأدب واللغة وأربت على الأربعين مصدراً .

كما رجع إلى المراجع الحديثة وعددها أحد عشر مرجعا .

وبعد ..

فنحن أمام جهد علمى فنى إزاء ظاهرة فنية بلاغية لها مكانتها في النقد الأدبي القديم ، وهي ظاهرة كانت في حاجة إلى هذا الجلاء والعرض الفني والمناقشة النقدية .

ولست أدرى هل كان لنا أن نطمح إلى مطالبة المؤلف بالمضي مع الظاهرة إلى ما بعد عصر المرزوقي [توفي أبو على أحمد ابن محمد المرزوقي سنة ٤٢١ هـ]؟ .

لقد شرح المرزوقي نظريته في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام من بين جملة شروحه لطائفة من القضايا الفنية . وهو بذلك لم يبتعد عن المناخ الفني لسابقيْه : الآمدى والجرجاني ، فلقد أشار إليها الأول في معرض موازنته بين علمين من أعلام الشعر في عصره هما : البحترى وأبو تمام (٨) ، وأشار إليها الثاني في معرض حديثه وموازنته بين المتنبى وخصومه (٩) .

وجرى المرزوقي في المضمار نفسه أيضاً (١٠) . وكان ذلك في الربع الأول من القرن الخامس الهجرى .

وهنا نعود إلى طموحنا الذى نسوقه في شكل تساؤل للمؤلف :

ماذا بعد عصر المرزوقى ؟ ماذا بعد الربع الأول من القرن العشرين ؟ .

هل وقف البلاغيون والنقاد القدامي عند هذا الحد ؟

ثم هل لنا أن نطلب من المؤلف طموحاً آخر يتمثّل في مقولة نسوقها بايجاز :

ما رأى النقد الحديث في فن الشعر حول هذه النظرية ؟

إلى أى حد يمكن القول بأن شيئا ما — كثيرا أو قليلا — مازال باقيا في نقد الشعر الحديث من هذه النظرية ؟

إن هذه التساؤلات غريبة بعيدة — حقا — عن موضوع البحث الذى بين أيدينا لكن من حقنا أن نزعم أنها خطوة جديدة ليست بعيدة عن طموح المؤلف .

الهوامش

(١) الموازنة بين الطائيين ، الآمدى ، ت السيد صقر القاهرة ١٩٦٥ ١/٦
(٢) ص ١٣٠ [دار العلوم — الرياض ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠] .
(٣) ص ١٢١ — ١٣٨
(٤) ١٧٨ — ١٨٨ .
(٥) ١٨٩
(٦) ١٩٢
(٧) ص ٢٣٨
(٨) الموازنة بين الطائيين (١—٢) ت السيد صقر ، دار المعارف ١٩٦٥ .
(٩) الوساطة بين المتنبى وخصومه ت أبى الفضل إبراهيم والبجاوى ، ط ٢ القاهرة .
(١١) شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ، ت أحمد أمين وهارون ، القاهرة ١٩٥١ .

أحــدث اصدارات :

المكتبة الصغيرة :

العــدد ٣٣ ـ

امــام الصابرين

أحمد بن حنبل

بقلم: عبد العزيز المسند

العراق
الأقلام
العدد رقم 7
1 يوليو 1987

دراسات

بنتو بيريث غالدوس وميغيل دليبس

قمتان في تطور الرواية الاسبانية الحديثة

■ د . فريدة ابو حيدر

من المسلمات التي لا يُعترض عليها ان اسبانيا كانت مهد الرواية . وكما كانت اسبانيا من اول البلدان التي كتبت فيها الروايات ، فقد بقيت لفترة طويلة في مقدمة البلدان في مجال الانتاج الروائي . ففي القرن الرابع عشر كتب دون خوان مانويل (١٢٨٢ ـ ١٣٤٩) ، وهو احد افراد العائلة المالكة الاسبانية كتابا بعنوان الكونت لوكانور" او " كتاب بترونيوس" ، وهو كتاب يحتوي على خمسين قصة لا يربط بينها رابطة اكثر من كونها نصائح او امثالا يقدمها بترونيوس الى الكونت لوكانور بنفس الطريقة التي يروى بها بيدبا الفيلسوف قصص "كليلة ودمنة" لدبشليم الملك .[1] ومن الملاحظ ان لكتاب كليلة ودمنة و رحلات السندباد اثراً واضحاً على كتاب الكونت لوكانور الذي يعتبر مقدمة لظهور الرواية في اسبانيا . اما المثال الاول للرواية الحقيقية فلم يظهر في الواقع الا بعد ما يزيد على قرن من الزمن وذلك في عام ١٤٩٩ ، على وجه الدقة ، عندما نُشرت الطبعة الاولى من كتاب مازال يتمتع حتى الان بشهرة عالمية وهو بعنوان «تلستينه» La Celestina . ويأخذ الكتاب عنوانه من صاحبة الدور الاول فيه وهي سيدة عجوز تقوم بدور الوسيطة بين حبيبين شابين منكودى الحظ على غرار روميو وجولييت في رواية شكسبير المشهورة . وهناك شيء من الشك والغموض حول حقيقة مؤلف رواية "تلستينه" ولكن من المتفق عليه انها من تاليف رجل بإسم فرناندو روخاس كان يمتهن المحاماة . وقد ظهرت عدة طبعات من قصة "تلستينه" بعد الطبعة الاولى من ١٤٩٩ . اما الطبعة التي وصلت الينا فقد ظهرت في السنين الاولى من القرن السادس عشر . وقد كان لهذه الرواية ، المكتوبة على شكل حوار والمقسمة في الواقع الى مشاهد ، اثر بالغ على الادب الاسباني وعلى الادب الاوربي بصورة عامة .[2] وكانت النواة التي مهّدت السبيل فيما بعد للكثير من الاعمال الروائية .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر اصبحت الرواية في اسبانيا فنا متطوراً وراسخ القواعد . وتُعرف هذه الفترة عادة بالعصر الذهبي في مجال تطور الادب الاسباني . ففي هذا العصر بالذات ظهرت روايات النخوة والمروءة او روايات الفرسان المتجولين Novels Of Chivalry والتي كانت ذروتها ولاشك رواية "دون كيثوت" التي تعتبر في ذروة النتاج الروائي العالمي .[3] وكان الكتاب الاسبان يستمدون الوحى لكتاباتهم خلال العصر الذهبي من المصادر الكلاسيكية اليونانية واللاتينية ومن المصادر العربية . وكانوا في ذلك الحين لايعيرون ما يجري في المجالات الادبية في بقية بلدان اوربا اقل اهتمام وظهرت في اسبانيا في العصر الذهبي مؤلفات من مستوى عالمي مرموق في مجالات الرواية والتمثيلية والشعر . ولكن مع حلول القرن الثامن عشر بدا وكان هذه الفورة الادبية العارمة اخذت تخمد او تنضب . واخذ الكتاب الاسبان يتطلعون الى بقية بلدان اوربا لاستشفاف بارق من الوحى ، كما اخذوا يقلدون الاتجاهات الادبية في فرنسا والمانيا وايطاليا . واخذت الترجمات من

اللغات الاخرى وخاصة من اللغة الفرنسية تظهر في اسبانيا ، مما أدّى الى انكفاء ذلك المدّ الادبي الغني الذي عرفته البلاد في العصر الذهبي . وحّل التمسك بالقوالب الجوفاء محلّ الاصالة والابداع ، ومحل الفكر النير والروحية المتفتحة المرهفة ، وذلك نتيجة لتقليد الاتجاهات الادبية في بقية البلدان الاوربية . ولا حاجة بنا الى القول ان الرواية في اسبانيا كانت ضحية لكل ذلك . فالرواية فن يقوم على الاصالة ويغذوه بالدرجة الاولى اللون المحلي ، ولذلك بدا وكان الرواية اخذت تتراجع او كادت تضمحل خلال القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع . والروايات الاسبانية التي كُتبت في هذه الفترة كانت بالنسبة للنتاج السابق قليلة العدد وقليلة العمق . ولكن بعد منتصف القرن التاسع عشر اخذ بعض الكتاب ، الذين كانوا قد سئموا التقليد ، يفتشون عن مادّة الأدب الحية في الوسط المباشر الذي يعيشون فيه ، وعادت بوادر الابداع التي عُرف بها الكتاب الاسبان تنتعش من جديد . واصبح النتاج الروائي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في اسبانيا يفوق الى حد كبير النتاج الشعري والمسرحي . وظهرت الروايات المتنوعة المرامي مثل الرواية التاريخية والرواية المحلية والرواية الاجتماعية حيث يتركز الاهتمام على التاريخ القومي او مزايا الحياة في اقاليم البلاد المختلفة او على نسيج الحياة الاجتماعية والاعتبارات السائدة والمرعية فيها في اي حين . وكان من اعظم واهم الكتاب الروائيين الذين ظهروا في اسبانيا في النصف الثاني من القرن الماضي بنيتو بيريث غالدوس (١٨٤٣ ـ ١٩٢٠) .

وقد فاقت شهرة بيريث غالدوس شهرة اي كاتب اسباني اخر في القرن الماضي ليس بغزارة انتاجه الروائي وانتاجه المسرحي فحسب ، وانما بعمق وتنوع مادّة هذا الانتاج الذي كان يقوم بالدرجة الاولى على مراقبته وتحسسه العميق لمجارى الحياة اليومية حواليه . وقد تمكن خلال اربعين سنة من الانتاج الغنّي والمستمر ان يصبح الشخصية الادبية المسيطرة في الادب الاسباني بصورة لا نجد لها نظيرا قبل عصر غالدوس او بعده . وقد شُبة في احيان كثيرة ببلزاك وتشارلز دكنز وتولستوى . وجاء انصرافه الكلي للادب في الواقع ، واقلاعه عن الدراسات القانونية ، بعد زيارته لباريس واطلاعه على اعمال بَلزاك الادبية . واهم اعمال غالدوس هي المجلدات الستة والاربعون التي نشرها بعنوان "الوقائع القومية" وهي مجموعة ضخمة من الروايات يستعرض فيها الكاتب تاريخ اسبانيا الحافل بالاحداث خلال القرن التاسع عشر . وهذه الروايات ليست روايات تاريخية بالمعنى الضيق ، ولكنها روايات تحاول ان تتحرى اثر الاحداث على حياة الناس ، وليس مجرد اعطاء التفاصيل الدقيقة للتطورات السياسية والعسكرية في البلاد : وقد كتب غالدوس ايضا حوالي ثلاثين رواية اجتماعية يصور فيها وجوه الحياة المعاصرة وخاصة الحياة التي كان يراها ويخبرها عن كثب في مدريد وبقي في العاصمة حتى آخر حياته . وفي السنين الاخيرة من حياته كتب العديد من التمثيليات كما قام بوضع بعض رواياته في صيغة مسرحية . وكل ذلك يجعل المرء يتساءل كيف تسنى لفرد واحد ان يضع هذا العدد الكبير من المؤلفات التي تتمتع كلها بمستوى ادبي رائع . ولكن الكاتب الانكليزي جيرالد بريتان Gerald Brenan الذي عاش معظم حياته في اسبانيا [٤] وكتب الكثير حول الادب ونواحي الحياة الاسبانية يقول لنا ان غالدوس اعتزل الحياة الاجتماعية تقريبا في سبيل كتابة ذلك النتاج الضخم من الروايات . فقد اقلع عن زيارة المقاهي وزيارة المسارح . وكان خلال الصيف يبدأ بالكتابة عند الساعة الخامسة صباحا وفي الشتاء يباشر العمل عند الساعة السابعة ويبقى جالسا الى طاولته حتى الساعة التاسعة في المساء ، مع فترة استراحة قصيرة لتناول طعام الغذاء ، وفترتين اطول من ذلك للنزهة بغية التوفر على العمل من جديد . وكانت له اختان غير متزوجتين تحرصان على العناية به وحماية ساعات عمله من فضول الزائرين او المتطفلين . وبين الحين والاخر كان غالدوس يذهب في عطلة فيسافر للتعرف على بلد من البلدان خارج اسبانيا او الى مقاطعة من المقاطعات الاسبانية التي لم يكن قد زارها من قبل . وكانت لندن مدينته المفضلة او المختارة حيث زارها عدة مرات وزار الاماكن الكثيرة المذكورة في روايات معلمه الاقرب الى قلبه تشارلز دكنز ."[٥]

وبدا غالدوس كتابة سلسلة "الوقائع القومية" من رواياته في عام ١٨٧٣ . وبعد ست سنوات من هذا التاريخ كان قد كتب عشرين رواية منها . وتناولت هذه الروايات تاريخ اسبانيا من عام ١٨٠٥ حتى عام ١٨٣٤ . وفي نفس الوقت الذي كان يكتب فيه هذه الروايات التاريخية كتب ايضا اربع روايات اجتماعية . وفي عام ١٨٨٠ كتب ما يُعتبر خيرة رواياته قبل ان يعود الى استئناف سلسلة " الوقائع القومية" . وروايات هذه السلسلة هي روايات قصيرة يختلط فيها التاريخ والواقع مع ما يخلقه الخيال .

وفي بعض هذه الروايات يصف الكاتب الاحداث والشخصيات الرئيسية المعاصرة بصورة مباشرة ، بينما يكتفي في البعض الاخر منها بمجرد الاشارة او التلميح . وقد كان غالدوس يستهدف بالدرجة الاولى تصوير المشاعر والاتجاهات السائدة في اى عصر ، وليس وصف الاحداث التاريخية او تعاقب هذه الاحداث . وبغية اعطاء رواياته شيئا من الترابط يعرض الكاتب امامنا في هذه الروايات شخصيات تظل تظهر باستمرار في حلقات مختلفة من اعماله الروائية . ومعالجة الكاتب للاحداث معالجة واقعية وموضوعية وبعيدة كل البعد عن النعرات السياسية او الانجراف مع اية عاطفة رومانطيقية .

وروايات غالدوس الاجتماعية تعطى صورة دقيقة عن الحياة والقيم السائدة في اوساط الطبقات الوسطى والطبقة الفقيرة في اسبانيا . وهذه الروايات يشيع فيها اللون الرومانطيقي والعاطفي . ومسرح جميع الاحداث في الروايات الاجتماعية هو مدريد ، مما جعل احد النقاد على وصف غالدوس بانه روائى العاصمة الاسبانية فهو يعالج جميع وجوه الحياة في العاصمة التي كانت تتسع باستمرار في زمانه ، كما يعالج حياة جميع الطبقات فيها وينفذ ببصيرته الى تفهم كافة مساعي العيش ويعطينا نتيجة موسوعة لعرض وتحليل جميع المناقب والمثالب في تيارات الحياة السياسية والاجتماعية في اسبانيا والتوتر او الاضطراب العام الذي عانته البلاد الثلث الاخير من القرن التاسع عشر .، وإذا كان غالدوس قد راى القليل من الامل في عودة الاستقرار والنظام تحت سلطان الفكر المنطقي النير ، فهو لا يعبر عن مشاعره بصورة مباشرة تعتمد الوعظ او التنديد ، وإنما ينقل الينا تلك المشاعر عن طريق الشخصيات الحية في رواياته وكل ما تقوم به من اعمال او تصبو اليه من المطامح . والعبرة الاخلاقية التي يريد الكاتب ابرازها تاتي دائما نتيجة لتلك الاعمال ، او بناء على الحكمة الازلية القائلة بان اي عمل من الاعمال ينطوي على النتائج التي تترتب عليه ، والتي تتبعه بشيء من الحتمية عاجلا ام آجلا .

وكان غالدوس ينتقد نظام واساليب الكنيسة في اسبانيا كما كان يثور على الاتجاهات الاقليمية في البلاد وعلى المراءاة والسطحية في جميع نواحي العلاقات الانسانية . وكان لايشوقه شيء مثل تصوير التواني او الضعف النفسي والاخلاقي والسياسي وابراز ذلك بوضوح في شخصيات رواياته والوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه . وافضل رواياته هي تلك الروايات التي يحلل فيها بالكثير من الدقة وعمق النظر مدى تاثير التقاليد والبيئة الاجتماعية على الافراد وتصرفاتهم . وفي روايته الاجتماعية الاولى "السيدة برفكتا" Don'a Perfecta (١٨٧٦) ورواية "غلوريا" (١٨٧٨) التي تلتها يُبرز لنا غالدوس بصورة بارعة ومؤثرة النتائج المؤسفة والمريعة التي تترتب على الاقليمية والعصبية الدينية . وفي رواية العطف والرحمة Misericordia (١٨٩٧) يحلل غالدوس بواقعية بارعة ونفاذة عالما يسوده الفقر المادي والروحي ويبْرز فيه وجه المادية القاسي والبشع بتصويره جنبا الى جنب مع ما عند الشخصية الرئيسية في الرواية من رقة وشفقة وتحسس لآلام الاخرين . والرواية الاخيرة هذه هي في الواقع تصوير لحياة المعدمين والمتسولين في بعض احياء وشوارع مدريد ، وقبل ان يكتبها كان غالدوس قد صرف عدة شهور في الاختلاط بهؤلاء الناس ودراسة طريقة حياتهم . وفي رواية "المدقعة" La Desheredada يصف لنا غالدوس كيف تؤدى الكبرياء الفارغة حتى باودع الناس واكثرهم رقة وطيبة الى حالة تقرب من العدم . اما رواية "فورتوناتا وخاثنتا" Fortunatay Jacinta التي تعتبر اعظم روايات غالدوس ، فيصفها النقاد عادة بانها ملحمة مدريد ويشبهونها برواية "الحرب والسلم" بما تتمتع به من صبغة عالمية . وتروى هذه الرواية قصة علاقة رجل مع زوجة ثرية من الطبقة المتوسطة باسم خاثنتا ، وعشيقة له من الطبقة الفقيرة العاملة باسم فورتوناتا ، ومشاعر كل من الامراتين ، وكلتاهما واقعتان في حبه ، تجاه الاخرى . ويقول جيرالد برينان انه " ليس هناك من كاتب آخر ، باستثناء تولستوي ، تمكن من ان يبدي نفس التفهم العميق والوثيق لمشاعر النساء وشخصياتهن ." فعندما نقرا هذه الرواية ننسى تماما الصفحات والكلمات التي امامنا ونشعر بوجود الزوجة والعشيقة وجميع مشاعر الحب والغيرة والشك التي تشعران بها . ومنذ كتابة هذه الرواية وفي الروايات التي تلتها يبدو ان غالدوس اخذ يشعر بان وضع المجتمعات البورجوازية الاوربية ليس بالوضع السليم وان العلاج لذلك يجب ان يقوم على ما هو اعمق جذورا من الحلول السياسية . وكان يرى ان الحاجة تدعو الى تجدد الروح الدينية ولكن بطريقة لاتتناقض مع العقل والمنطق وفي مجاري اوسع واعمق مما تسمح به النظرة المحدودة والضيقة للكنيسة الاسبانية .

وكتب غالدوس رواية بعنوان "مياو" Miau في عام

١٨٨٨ تدور حول العناء والانسحاق الروحي والاجتماعي اللذين ينتجان عن البطالة ويجعلان الانسان يفقد كرامته واحترامه لنفسه . وفي هذه الرواية ، مع الرجل الذي يشكل المحور الرئيسي فيها ، ثلاث نساء هن زوجته وابنته وشقيقة زوجته ، ومبرر العنوان الذي اعطاه الكاتب لروايته هو ان الجيران يشبّهون النساء الثلاث بالقطط . وقد حُوّلت هذه الرواية الى تمثيلية مسرحية ، ويجري عرضها حاليا في احد مسارح مدريد المعروفة . والذين قاموا باعداد الرواية للمسرح يريدون ان يظهروا للجمهور كيف ان مراميها الرئيسية ذات علاقة وثيقة بالعصر الحاضر . فالبطالة التي كانت من الآفات الاجتماعية في عصر غالدوس هي الان من المشاكل الرئيسية التي تواجهها اسبانيا وما تزال على ازدياد . والهدف الذي توخاه غالدوس من كتابتها منذ ما يقرب من مئة سنة ما يزال بالغ الاهمية ، ان لم نقل انه مشكلة الساعة الرئيسية ، الامر الذي يشهد شهادة حية على ما كان عند غالدوس من فكر وقّاد يتعدى اعتبارات الزمان والمكان ، او يبقى نتاجه حيا رغم تقادم الزمان وتغير بقعة المكان .

وفي نفس الوقت الذي تُعرض فيه "مياو" على المسرح يجري عرض مسرحية اخرى مقتبسة من رواية من نتاج احد كتاب القرن العشرين . والرواية الاخيرة "الورقة الحمراء" La Hoja Roja وهي من تاليف ميغيل دليبس Miguel Delibes وفي الوقت الذي تزخر فيه مسارح مدريد بالتمثيليات المترجمة من كافة اللغات العالمية ، يبدو ولاشك من التقدير البالغ للرواية الاسبانية ان تقوم المسارح بعرض روايتين لاثنين من اهم المؤلفين الروائيين في البلاد احدهما من كتاب القرن التاسع عشر والآخر كاتب معاصر ما يزال في اوج انتاجه الادبي .

لقد ولد ميغيل دليبس في عام ١٩٢٠ وهو نفس العام توفي فيه غالدوس . ويبدو ان دليبس قد جاء لكي يتسلم المشعل من يد غالدوس او يستانف العمل حيث تركه عميد الروائيين الاسبان في القرن التاسع عشر . ولكن غالدوس كان من كتاب العاصمة ، او روائي العاصمة الاول ، بينما نشا دليبس في الاقاليم وتميز بالدرجة الاولى بالكتابة عن عادة الناس في حياتهم اليومية في مقاطعة كاستيل التي ولد وعاش فيها .

ويقول الدكتور براون G. G. Brown المحاضر في الادب الاسباني في جامعة لندن ، «ان دليبس ناقد جدي وان يكن معتدلا في نقده للحياة في المجتمع الاسباني» .(٦) ويضيف ان «دليبس من المؤمنين بروح الكنيسة الكاثوليكية وجوهر تعاليمها ، ولكنه من اصحاب الافكار الحرة الذين ينددون بفقدان الروح المسيحية الحقة في اسبانيا . وهو يندد بالدرجة الاولى بتلك الآفات التي يستهجنها كل انسان نقي السريرة وهي آفات المراءاة والانانية والجشع وعدم تسامح الانسان مع اخيه الانسان .»(٧) وقد برز اسم دليبس لاول مرة في عام ١٩٤٧ عندما حصل على اكبر جائزة ادبية في البلاد بمناسبة ظهور روايته «ظل السروة المتطاول» La Sombra del cipres es alargada ومسرح احداث هذه الرواية هي مدينة أفيلا Avila المحاطة باسوار تجعل منها متعة للسياح ، والمسورة في نفس الوقت من الناحية السيكولوجية بالفقر والعزلة . وشجرة السرو تلقي ظلها الطويل على المقبرة خارج المدينة ، ويتخذ الكاتب من ذلك محورا للرواية او لازمة تتردد في جميع فصولها . وروايته هذه هي في الواقع رواية فيها الكثير من التشاؤم والجو القاتم ولكنها مكتوبة بيد فنان بارع تستهويه التفاصيل والدقة في وصفها .

ومن مؤلفات دليبس رواية بعنوان "الطريق" El Camino تجري احداثها في المناطق الجبلية في شمال اسبانيا ويظهر فيها دليبس براعته في وصف المناطق الريفية الجبلية وسكانها بصورة تجعلنا نعايش هؤلاء السكان ونالف الارياف التي يعيشون فيها . والذي يقال عن رواية "الطريق" ينطبق ايضا على رواية الفئران Las Ratas التي تتالف من وصف مؤثر دقيق لنشاة الاطفال في الاوساط الريفية ، وذلك باسلوب جلي متين لا اثر فيه لاية رقة عاطفية مجلوبة او مصطنعة . فميزة دليبس الاولى في كتاباته هي الصدق . والصدق يفرض الاحترام لادق التفاصيل في كتاباته . والمعروف ان هواية دليبس الاولى هي الصيد ، وقد وضع عدة مؤلفات من باب الدراسات الواقعية للصيد في منطقة كاستيل التي ولد ونشا فيها والتي تكثر فيها التلال والسهول والغابات التي تجعل منها مسارح رحبة للصيد وهواة الصيد . وبما ان دليبس صياد بارع فقد كتب رواية بعنوان "يوميات صياد" Diario de un cazador لا يعطي فيها تفاصيل دقيقة عن عملية الصيد فحسب ، بل يجعل منها ذريعة اخرى لوصف الآفات الطلقة والقريبة الى قلبه في مقاطعة كاستيل الرحبة . فالكاتب يصف لنا الفوارق والمتناقضات بين حياة المدن والحياة في الريف عن طريق بطل الرواية الرئيسي الذي يعيش في المدينة ولا ينجو من وطاتها الثقيلة على اعصابه ، ومن

سفاسف وترهات الحياة فيها ، الا عندما يخرج في رحلة الى الصيد .

وفي الستينات كان النقاد يصفون دليبس بانه روائي بارع لم يصل الى قمة انتاجه بعد . وقد قال احد النقاد عنه في ذلك الحين انه لم يعالج بعد موضوعا ذا شان او يتبنى وجهة نظر مدهشة او لافتة للنظر ، ولكنه يتمتع بكل ما يحتاجه الروائي الكبير من مكونات وعدة ، بما في ذلك الخيال والاحساس الدقيق المرهف ، والتعاطف الصادق مع الشخصيات والبيئة ، والتحسس الدقيق للغة الذي ينطوي في نفس الوقت على قابليات الوحي الشعري الداخلي والصنعة الفنية الماهرة ." ودليبس ليس في الواقع من كتاب الروايات التي يطغى عليها الالق الباهر بحيث تسلط الاضواء الادبية عليه وعلى رواياته . وحتى الآن في النصف الثاني من الثمانينات لم تتميز من بين مؤلفاته الكثيرة رواية يمكن ان تعتبر من المعالم الادبية البارزة . لكننا اذا اخذنا نتاج دليبس بمجموعه او كليته فما من شك ابدا ان هذا النتاج يشكل احد المعالم في تطور الرواية الاسبانية الحديثة ، فدليبس ، بطريقته الهادئة ، وتحسسه العميق الهادىء لما حوله واختياره لابسط واقرب المواضيع قد اصبح الآن تقريبا مؤسسة ادبية . فهو الآن في الستين من عمره ووراءه اربعون سنة من النتاج الروائي ، ولكنه يبدو مستعدا للاستمرار في كتابة الروايات لسنوات عدة تاتي . وما من شك ابدا ان الاجيال القادمة ستنظر اليه كروائي كبير على مستوى غالدوس . فروايته "الورقة الحمراء" التي حولت الى تمثيلية مسرحية ، بسيطة في اسلوبها مثل جميع رواياته . وعنوان الرواية ماخوذ من دفاتر ورق لف السكاير في اسبانيا ، ومن الورقة الحمراء التي تظهر فيها الاوراق الاخيرة لكي تنذر المدخن بان عدته من الاوراق قد قاربت الانتهاء . والبطل الرئيسي في الرواية يشير الى الورقة الحمراء لكي يدلل بها على شعوره باقتراب نهاية حياته ، وهو شعور يتخلل معظم فصول الرواية .

ورواية "الورقة الحمراء" هي في الواقع قصة رجل تقدم به السن يعيش في مدينة بلد الوليد Valladolid حيث يعيش دليبس نفسه . وتقوم برعاية الرجل العجوز وخدمته فتاة من بنات العمال والكادحين من الارياف المجاورة للمدينة ، كانت قد فقدت امها واصبحت حياتها في القرية لاتطاق بعد ان تزوج والدها من امراة اخرى ، فهجرت القرية وذهبت الى المدينة لتفتش عن عمل تعتاش منه . وهكذا اغدقت هذه الفتاة على الرجل العجوز كل العناية التي كانت تغدقها على والديها . وكان الرجل العجوز قد فقد زوجته وفقد واحدا من ابنيه الاثنين ، وكان ابنه الباقي يعيش بعيدا عنه في مدريد . ولذلك اخذ يغدق بدوره الكثير من الحنان والعناية الابوية على الفتاة وقرر ان يعلمها القراءة والكتابة . ويصف دليبس بالكثير من الشعور العميق المودة والثقة والاحترام التي تنشأ بين الرجل والفتاة التي تعتني به وكيف ان الشعور المتبادل بينهما يزداد قوة ورسوخا مع الايام بسبب الماسي التي كان قد خبرها كل منهما . ويعلق العجوز الكثير من الامل على زيارة يقوم بها لابنه في مدريد . ولكن ابنه وزوجة ابنه المجروفين بتيارات الحضارة الحديثة يقابلانه بالكثير من البرود والازدراء فيعود الى بلد الوليد كسير القلب والخاطر . وتتعرض الفتاة بدورها ايضا لماسي جديدة . فقد كانت مخطوبة لشاب فظ الاخلاق من القرية يقوم بالخدمة العسكرية المفروضة عليه في المدينة . وتنهار جميع آمالها المعلقة على الزواج عندما يقوم خطيبها وهو في حالة من السكر بقتل امراة مشبوهة الاخلاق كانت قد اهانت امه ، فيحاكم على الاثر ويسجن . ودليبس لايبين لنا بوضوح اذا كان خطيب الفتاة قد حكم بالاعدام نتيجة جريمته او بمجرد السجن . وهو كما يبدو يتركه لمصيره ويحول اهتمامه بالدرجة الاولى الى الفتاة والرجل العجوز وحياتهما بعد ذلك . فبعد ان يدرك الرجل العجوز انه ليس له من يعتنى به في آخر ايامه غير الفتاة يقرر ان يجعلها وريثته الوحيدة . وتحاول الفتاة بدورها ان تتغلب على آمالها الضائعة عندما تدرك انها ستحصل على شيء من الرزق والمال في يوم من الايام وتصبح امراة ذات كيان وذات قيمة . وتنتهي الرواية بومضة مشرقة من الامل عندما يدرك الاثنان بانهما ليسا وحيدين في الحياة وان لكل منهما عون وسند في الاخر . وهكذا تنتهي القصة بنفس الهدوء الذي ابتدات به شانها في ذلك شان جميع كتابات دليبس .

وقد يتساءل القارىء عما اذا كان هناك من مسوغ او مبرر لوضع دليبس وغالدوس معا وهما من قرنين مختلفين ويعالجان في نفس الوقت مواضيع مختلفة . فهل هناك مبرر لذلك في ان الكاتبين مثلا يعتبران ان الشعب الاسباني شعب طيب على العموم في طبيعته وانه سيجود دائما بهذه الطيبة اذا ماأعطي الظروف الملائمة لذلك ؟ وهذه ولا شك نقطة التقاء تجمع دائما يؤمن نفس الايمان الذي يؤمن به دليبس في الوقت الحاضر وهو ان اسبانيا تحتاج الى نبذ كل

ما له صلة بالخرافات والترهات ونبذ جميع التقاليد الاجتماعية البالية اذا هي شاءت ان تحتل مركز الرواد او مركز القيادة من جديد . والحروب الاهلية التي قسمت البلاد وابناءها قسمين وسلبت الاسبان ما عندهم من كرامة ومناعة روحية لا يجب ان تتكرر . فالكاتبان يؤمنان ان على الاسبان ان يعملوا معا في سبيل صالح الجمهور وصالح كل فرد . الا ان السبب الذي حملني شخصيا على الجمع بين هذين الكاتبين الكبيرين هو ان كلا منهما يمثل فترة هامة جدا في تاريخ الاداب الاسبانية . فالنقاد قد تعودوا ان يشيروا الى فترة انحطاط في الادب الاسباني ، وخاصة في مجال الانتاج الروائي ، تمتد منذ نهاية القرن الماضي وحتى منتصف القرن الحالي ، ويشبهون هذه الفترة بالنفق المظلم . ولعلنا نستطيع ان نقول ان غالدوس يكون المشكلة المنيرة او القمة العالية الاخيرة قبل الدخول في ذلك النفق ، بينما ياتي دليبس على الطرف الاخر لكي يخرج بالادب الاسباني الروائي من ذلك النفق المظلم وينير طريقه مرة اخرى لكي يساهم من جديد مساهمة محسوسة وفعالة في تيارات الاداب العالمية الحية في النصف الثاني من القرن العشرين .

■ هوامش

(١) من المعروف ان كتاب كليلة ودمنة قد ترجم الى الاسبانية لاول مرة في عام ١٢٥٢ في عهد الملك الفونسو العاشر او الفونسو العالم (١٢٢١ ـ ١٢٨٤)

(٢) لقد ترجمت هذه الرواية الى الانكليزية في عام ١٦٣١ وتعددت طبعاتها فيما بعد . وكان مترجمها في ذلك الحين جيمس ماب .

(٣) يقول الناقد ولتر آلن في كتابة "الرواية الانكليزية" The English Novel (طبعة بنغون لندن ١٩٥٤) ص ٢٢ انه ما من كتاب قد اثر على تطور الرواية التاثير العميق الذي كان لكتاب ثرفانتش "دون كيشوت" في هذا المجال . وقد ترجم كُتاب "دون كيشوت" الى الانكليزية لاول مرة في عام ١٦١٢ .

(٤) لقد توفي جيرالد برينان في اليوم التاسع عشر من شهر كانون الثاني من العام الحالي عن عمر ناهز الثالثة والتسعين .

(٥) انظر كتاب برينان «تراث الاسبان الادبي» The Literature of the Spanish People (طبعة بنغون لندن ١٩٦٣) ص ٣٤٩ .

(٦) انظر كتاب الدكتور براون «تاريخ الآداب الاسبانية ـ القرن العشرين» A Literary History of Spain - The Twentieth Century (لندن ١٩٧٤) ص ١٤٧ .

(٧) المصدر السابق ص ١٤٧ .

في السنوات الواقعة بين ١٩٣٠ و١٩٤٠، شأنه في ذلك شأن بقية أقطار العالم. ومع ذلك فقد أسفرت سنوات الحرب عن تجميع القوة الشرائية التي لم يكن باستطاعة الواردات امتصاصها واستيعابها، هذا فضلا عن حصول الأثرياء العراقيين على الامكانيات الصناعية الجديدة عن طريق رأس المال المتيسر هذا.

وفي الميدان الصناعي كان هنالك ثلاثة مؤثرات سائدة – أولها أن المصرف الصناعي بدأ عمله، والثاني أن مجلس الاعمار قد تأسس وكان لديه مشاريع عديدة، أما المؤثر الثالث فقد كان تلك المشاريع التي بدأت تظهر إلى حيز الوجود.

وتعالج المؤلفة في كتابها نطاقا واسعا من المواضيع: الزراعة ومكافحة الفيضانات، والري ونظام المصارف والمجاري، والتعليم والطب، والمرافق العمومية والنقل. وتتوسع المؤلفة في الحديث عن المصرف الصناعي فتقول: «منذ البدء ببرنامج الاعمار، كانت الحكومة العراقية تساعد الملتزمين الصناعيين وتؤيدهم. وكان لانفاق مجلس الاعمار أثره الأكبر على ميدان المقاولة وخاصة على إنتاج مواد البناء.» وتذكر المؤلفة أيضا أن الكثير من الاستجابة التي بدأت من المقاولين انبعثت من إمكانيات الربح السريع أكثر منه من الأمل في النجاح البعيد المدى.

وهنالك فصل طويل في الكتاب عن أوجه النشاط الصناعي الذي بذله المجلس الصناعي، خاصة في القار المعدني، والأسمنت، والسكر، والمنسوجات، وتصفية النفط. وتمضي المؤلفة فتناقش معضلات المستقبل واتجاهات التنمية الصناعية. وهي تذكر على العموم القليل عن النفط مع أنه غير مهمل، إلا أن هذه الصناعة عولجت بالطبع على نطاق واسع من قبل كتاب أكثر اختصاصا منها.

ويعتبر هذا الكتاب، حتى بالنسبة للقارىء العادي، كتابا تعليميا يجمع المواد من مصادر متفرقة ويحللها. ولم تنتفع المؤلفة بأي مصدر باللغة العربية، ولا تقول ما إذا كانت هذه المصادر موجودة وأين هي موجودة. وإذا كانت هنالك بالفعل معلومات وأرقام مهمة باللغة العربية عن الاقتصاد العراقي فأنه سيكون من المرغوب فيه عندئذ التحري عن هذه المصادر أيضا.

ر. ب. سارجنت

قوة البلاغة

The Power of Eloquence: Selected and edited by Andrew Scotland
Cassell. 21s.

تعتبر القدرة على مخاطبة الجماهير والتأثير فيهم من القدرات التى رفعت الكثيرين من الرجال إلى القمة ونصبتهم قادة على الآخرين. والتاريخ حافل بهؤلاء الذين كان لحديثهم وقع السحر فى النفوس، ولخطبهم تأثير على مصير شعوبهم وبلادهم. ونحن إذ نقرأ هذه الأحاديث الآن، نشعر، رغم مرور السنين بل القرون، بالقوة الكامنة في الكلمة.

والكتاب الذي نستعرضه هنا يضم مجموعة من هذه الأحاديث الخالدة، التي جمعها أندرو سكوتلاند تحت عنوان «قوة البلاغة». وكان عاملا الاختيار فى هذه المجموعة هما الأهمية التاريخية، والقيمة الأدبية للخطبة أو للحديث. وليس من الغريب أن يكون الجزء الأكبر من هذه الخطب ذا لون سياسي، فالعلاقة بين السياسة والخطابة علاقة متينة، قديمة قدم الزمن. وقد يحسب البعض أن الحديث السياسي يفقد قيمته بمرور الحدث السياسي الذي أوحى به. ولا أعتقد أن هذا بصحيح، إذ أن عظمة الحديث السياسي لا تعتمد على الحدث الذي أوحى به، بقدر اعتمادها على المبادىء التى ينطوي عليها هذا الحديث، وعلى الأسلوب الذي صيغ فيه.

ولسوف يستفيد دارس التاريخ من هذا الكتاب فائدة كبيرة. فلقد رتبت الخطب السياسية به ترتيبا زمنيا يعطي للقارىء فكرة حية عن تاريخ انجلترا، لا كما يقدمها مؤرخ قد يزيف أو يحرف كما نجد في كثير من كتب التاريخ، بل تكشف عنها هذه الخطب التي هي جزء من العصر الذي قيلت فيه. وقيمة الخطب السياسية أنها تفسر لنا التاريخ وتشرح لنا خباياه. غير أن أهم الخطب السياسية هي تلك التي تصنع التاريخ، والتي تعتبر نقطة تحول في تاريخ شعب من الشعوب.

ونحن نرى، إذ نقرأ خطب هذه المجموعة، أن الأزمة السياسة تصنع الخطيب بقدر ما تصنع الخطبة. فتهديد اسبانيا بغزو انجلترا مثلا، هو الذي جعل من الملكة اليزابيث الأولى خطيبة بليغة تلقي في جيشها، الذي كاد الذعر يودي به إلى الهزيمة، خطبة الأرمادا المعروفة عام ١٥٨٨ فتلهب حماس رجاله إلى النصر.

وإلى جانب خطبة اليزابيث هذه يضم الكتاب طائفة من الخطب لمعظم الساسة المعروفين. فهناك مثلا خطاب وليم پيت عام ١٧٩٣ في مجلس العموم الذي أقنع به أعضاء المجلس المنقسمين بضرورة إعلان الحرب ضد نابليون. ويمكن للقارىء أن يقارن هذه الخطبة بأخرى ألقيت في ظروف مماثلة، وهي خطبة اللورد اسكويث عام ١٩١٤ التي يشرح فيها للشعب البريطاني ضرورة الدخول في الحرب ضد ألمانيا.

وإلى جانب أحاديث تشارلس فوكس ولورد إرسكين ودزرائيلي وجلادستون، يشتمل الكتاب على خطب إدموند بيرك في مجلس العموم. ولسوف تعود الذاكرة بكثير من القراء إلى الحرب العالمية الثانية حين يقرأون في هذه المجموعة بعض خطب ونستون تشرشل، التي كان لها صدى كبير في تلك الأيام.

ولا تعني كثرة الخطب السياسية في هذا الكتاب أنه لا يهم إلا ذوي الميول السياسية فقط، إذ سيجد فيه المهتمون بالأساليب الأدبية، وخاصة أسلوب الخطابة، دراسة شيقة عن تطور الأسلوب الخطابي في القرون الخمسة الأخيرة، ويستشف أن الأسلوب الذي كان يؤثر على الجماهير في عصر ما، قد يصبح غريبا على آذان الجماهير في عصر آخر. ويتضح هذا بمقارنة أسلوب أسكويث رئيس الوزارة البريطانية عام ١٩١٤ بأسلوب خلفه لويد جورج. فلقد فشل الأول في استمالة الجماهير لأنه كان يحدثهم بأسلوبه الأدبي العالي المتأثر بدراسته الكلاسيكية، والذي كان يحاكي أساليب الخطابة في روما واليونان القديمتين. أما لويد جورج فكان يحدث الجماهير بلغتهم التي يفهمونها، والتي تنفذ إلى القلب وتحرك المشاعر، الأمر الذي ساعده على النجاح كسياسي. ومن الأساليب التي تستحق الدراسة أيضا أسلوب تشرشل في الخطابة. وأهم ما يميز أسلوبه هو التكرار، إذ هو يأخذ في ترديد أفكاره في خطبه، مؤملا بذلك التكرار المستمر أن يرغم أعضاء غير راضين ويستميلهم.

وهناك الخطب والأحاديث الأدبية التي تهم دارسي الأدب لامتياز الموضوع فيها إلى جانب الأسلوب. فهناك عظة جون دن، الشاعر المعروف الذي وجد سعادته في حظيرة الايمان، وعنوانها «في ظل جناحيك». وتكشف هذه العظة عن قوة دن الخطابية، إذ يعرض أفكاره في أسلوب بينه وبين المعنى انسجام كبير. ومن بين الأحاديث الأدبية أيضا حديث إذاعي لديلان توماس بعنوان «ذكريات إجازة». ولقد عرف ديلان توماس كيف يجتذب المستمعين عن طريق الأحاديث الاذاعية، فقد كان واضحا كل الوضوح، يعرف كيف يختار الأفعال والصفات التي يرسم بها صورة واضحة يسهل على المستمع تخيلها، مستعملا العبارات القصيرة المثيرة لانتباه السامع، شأنه في ذلك شأن شكسبير الذي كان يعتمد على أذن السامع في تصوير مناظره.

ولا شك أن القارىء سوف يجد متعة في قراءة هذه الخطب، مثل المتعة التي يجدها فيه دارسو التاريخ والأدب. أما هؤلاء الذين يتخذون من الكلام مهنة، فسوف يجدون في هذه المجموعة من الأحاديث والخطب دروسا قيمة.

شفيق مجلي

مصر

الثقافة
العدد رقم 663
10 سبتمبر 1951

كتاب رياض النفوس

في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم وعبادهم ونساكهم

قام على نشره الدكتور حسين مؤنس

للأستاذ إحسان عباس

هذا كتاب قد تضافرت على إخراجه مميزات بارزة في الأستاذ الناشر ، لعل من أظهرها الأصالة في البحث ، والتخصص العميق في دراسة المغرب الإسلامي ، والاستجابة لهذا التخصص في تحقيق النصوص المتصلة بالدراسات المغربية ، والجهد الذي لا يعرف الراحة في ميادين البحث والتحقيق ؛ وهي مميزات مشفوعة عند الدكتور مؤنس بتواضع جم ، وبخلق صامت إيجابي ، يوجهه شرف الغاية العلمية ، وبصيرة هدوء النفس الواثقة المطمئنة إلى إخلاصها في العمل .

وقد برزت هذه الخصائص كلها بروزاً واضحاً في تلك المقدمة البارعة العميقة التي عرض فيها الأستاذ المحقق لبعض النواحي الهامة في تاريخ المغرب ، فطلع علينا برأيه الخاص في الأسباب التي وجهت الإفريقيين إلى المذهب المالكي ، وكيف أصبح هذا المذهب « عنصراً من عناصر التكوين الشخصي لكل منهم ، وداخلاً في نفوسهم وفي عقلهم — إذا لم نقل قومياً — يرتبط أشد الارتباط بالمالكية ، وأصبح المغربي المسلم الحريص على دينه وخلقه لابد وأن يكون مالكياً معارضاً للحكام متجنباً الاتصال بهم » (ص ١٣ من المقدمة) ثم بين لنا أهمية كتاب الرياض وكيف أنه يتمشى في قيمته مع أهمية المذهب المالكي في إفريقية ، وكيف يصور لنا نشأة الرباط وتطوره ، « وإذا كانت المالكية هي العصب الأول للتاريخ المغربي فإن الرباط العصب الثاني ، بل يكاد يكون علة وجوده » (ص ٣٦ من المقدمة) .

ومن طبيعة المخطوطين اللتين اعتمد عليهما الأستاذ المحقق ، أولاً ، ومن الذيول الملحقة بهذا الجزء ثانياً ، يتجلى مقدار الجهد الذي بذل في إخراج هذا الكتاب . والحق أن النشر المشوق ليس بالعمل السهل وإن بدا سهلاً حتى لمن يتعرض به . ومن الحيف أن يؤاخذ الناشرون المحققون بهنات صغيرة يجدها القارئ هنا وهناك ؛ فالسلامة من الخطأ من أنواع الكمال ، والكمال متعذر . ومن هنا أراني لا أجد حرجاً في الإشارة إلى أمور توقفت عندها في كتاب الرياض ، دون أن يكون لها أثر فيما أحس به نحو هذا العمل من إعجاب .

١ — ص ٣ : فيحتون سرعاناً خيلهم ينظرون : لعلها فيحثون كما هي عند ابن عذارى (٦/١) .

٢ — ص ١٣ : وبلغ موضعاً يقال له قرطاجنة فسبي فيها ما (بأتي) : أصلحها الأستاذ حسن حسني عبد الوهاب (بلغ) فسبى فيها بالاثنين . وأرى أن هناك حذفاً وأن صحتها : فسبى فيها مالاً يأتي عليه الوصف ، ويقابلها عند ابن عذارى : فسبى فيها مالا يحيط به الوصف ، في الإشارة إلى الحادثة نفسها

٣ — ص ٢٧ : في حديث الرسول عن تهودة « سوف يقتل بها رجال من أمتي في الجهاد في سبيل الله تعالى ، ثوابهم وثواب أهل بدر واحد ، وا شوقاه إليهم » والنص عند ابن عذارى صريح بأن الذي يقول « وا شوقاه إليهم » هو شهر بن حوشب راوي الحديث .

٤ — ص ٣٣ : « وكانت الكاهنة حين أسرت ثمانين رجلاً من أصحاب حسان أحسنت إسارهم إلا رجلاً واحداً وهو يزيد بن خالد العبسي » قيل في التعليق : في الصحاح أسارت وهو الأصح . والخبر عند ابن عبد الحكم وابن عذارى أنها « أحسنت إسار من أسرته من أصحابه وأرسلتهم إلا رجلاً منهم من بني عبس يقال له خالد بن يزيد » . وهذا الاسم لم يصحح في الرياض إلا مرة واحدة ثم ترك على الأصل ،

٥ — ص ٣٦ : هذه الصفحة مصورة وملحقة بالكتاب

ومقابلتها بالأصل يتبين أن الأستاذ المحقق يصحح الأصل دون إشارة إلى ذلك، وربما كان محقاً حين انتهى، لأن الأخطاء في الأصل كثيرة ولا يحتاج تصحيحها إلى تعليق ، ومع ذلك فالإشارة إلى الأصل تعين على تقدير حال النسخة الأصلية وحال ناسخها .

٦ — ص ٤٦ : كان إذا قدم مكة لم يخرج منها حتى يطوف لكل يوم غاب عنها أسبوعاً : وربما كان صوابها سبعاً .

٧ — ص ٤٧ : أبوسعيد المقداد بن عمر بن ثعلبة بن مالك بن ربيعة البرهاني : صوابه ابن عمرو كما في طبقات ابن سعد وفتوح مصر ؛ والبهراني أو البهراوي ، لأنه منسوب إلى بهراء .

٨ — ص ٥٠ : ومنهم المطلب بن السائب بن أبي وداعة السهمي : هذا الاسم مكمل من طبقات أبي العرب ولكن أين الأصل وأين التكملة ؟ .

٩ — ص ٥٠ : ويقرأ بالسورة فيرتلها حتى يكون الحر من أطول منها . وفي التعليق إشارة إلى اضطراب النص ثم نقل طويل من البخاري لا يحل الإشكال ولا حاجة إليه . وفي موطأ مالك « حتى تكون أطول من أطول منها » أي أن السورة المرتلة تصبح أطول من سور أطول منها لا ترتيل . والحديث نفسه في أسد الغابة في ترجمة حفصة بنت عمر .

١٠ — ص ٥٢ ومنهم أبو محمد فضالة بن عبيد (الله) . وبعد أسطر في الصفحة نفسها كتب الاسم فضالة بن عبيد ، وفي ص ٦٤ كتب فضالة بن عبيد زيد الأنصاري . وأظن صوابه فضالة بن عبيد لوروده كذلك في غير مصدر (وانظر الإصابة) .

١١ — ص ٥٤ : ومنهم جرهد بن خويلد بن بجرة السلمي وفي الإصابة الأسلمي .

١٢ — ص ٦١ : ومنهم أبيض : وفي التعليق عليه أنه أبيض بن حمال السبائي الوارقي . والتوقف في تثبيته — كما فعل الناشر — أصح ، إذا رجعنا إلى مادة « أبيض » في الإصابة وأسد الغابة . فلا شك أن أحد المسمين بهذا الاسم دخل أفريقية ولكنه ، على الأغلب ليس أبيض بن حمال . وكلمة الوارقي صحتها المأربي كما في أسد الغابة .

١٣ — ص ٦٢ : وذكر أبوالعرب بن تمم . والصواب أبو العرب تميم .

١٤ — ص ٧٦ : قلت وأنا عبدالله عثمان بن عمر كاتب هذه النسخة .. إلخ : واضح أن هذا كلام الناسخ ، فلا أدرى أمن الحق أن يترك في مكانه من النص أم أن يدرج في الهامش

١٥ — ص ٩٠ :

فتى ما فتى فيا خلا أنه لا ترى لحسودة فيا بقي آخر الدهر

تجمل كلمة ترى مع الشطر الأول .

١٦ — ص ٩٢ : « ذكر أحمد بن صالح أن أصل عكرمة من بربر أفريقية وذكر غيره أنه من سبي افريقية ، اشتراه ابن عباس فقيل له أتبيع علم أبيك ... الخ » شرحت اشتراه بمعنى باعه فأوهم ذلك أن الذي باع عكرمة هو ابن عباس ، ولكن هل يقال لابن عباس : أتبيع علم أبيك ؟ أكان والد ابن عباس بائعاً ؟ أكان عكرمة خادماً عنده ؟ من هنا يتبين أن في النص اضطراباً يصححه ما جاء في طبقات ابن سعد : « مات ابن عباس وعكرمة عبد ، فاشتراه خالد بن يزيد بن معاوية من علي بن عبدالله بن عباس بأربعة آلاف دينار ، فبلغ ذلك عكرمة فأتى علياً فقال : بعتني بأربعة آلاف دينار ؟ قال : نعم . قال : أما إنه ما خير لك ، بعت علم أبيك بأربعة آلاف دينار » . وعلى هذا تظل اشتراه بمعنى اشترى الأولى ، ويزاد في النص جملة مثل « ثم باعه ابنه علي » ولا تحل إلا بها يصح النص في الرياض .

١٧ — ص ٩٣ : توفي سنة خمس ومائة وهو ابن (   ) سنة ؛ وتمامه . وهو ابن ثمانين سنة كما في طبقات ابن سعد .

١٨ — ص ١٠٧ : فكتب إليه يزيد « ابعث إلي به في قطيفة » وفي الهامش شرحت كلمة قطيفة شرحاً لا علاقة له بالمعنى المراد ؛ والمراد ابعث به ملفوفاً محمولاً ولا تؤخره لأنه كان قد كتب إليه يعلمه أنه مريض .

١٩ — ص ١٦٥ : لا تمر الليالي والأيام حتى تنمحي كتب أبي حنيفة . وكلمة تنمحي كانت في الأصل تمحى والأصل صحيح أيضاً .

٢٠ — ص ١٦٦ : وشكا نبي من الأنبياء إلى الله عز وجل الضعف في قومه : كلمة الضعف فيما يبدو لي تصرف بها الناسخ وأباح لنفسه تغييرها وأصلها الوباء ، لأن السياق كله منصب على توضيح كلمة الوباء التي هي بمعنى الضعف .

٢١ — ص ٢٠٩ : أبني ربوساً ، أبني قبوناً ، أبني

بين المجلة وقرائها

أزمة الشعر

لفت نظرى فى « الثقافة » أنها تعنى بدراسة الآداب الغابرة وإحياء تراث الراحلين بالأمس وأمس الأمس ، وهو نهج حسن جدير بالتقدير والإجلال . ولكن ألا يكون أحسن لو عنيت ، بجانب الوفاء لأدباء الأمس ، بالعطف والتشجيع لأدباء اليوم ، وأخص منهم الشعراء ! فالشعر ، ذلك الفن الخالد ، كاد يموت وينقرض !

حسين المدبولى
من علماء الأزهر

أحسب أنه ظن أن الأستاذ إلى أننا نعنى ونهتم بجوانب « الثقافة » جميعاً .. وهذه المجلة — حينا أطلقت « الثقافة » اسماً لها — أرادت بذلك أن تحمل مشعل الفنون والعلوم والآداب جميعاً .

وإذا أعطت أهمية لشعراء الأمس والأدباء الماضين فذلك جزء من واجبها المناط بها . وإذا بحثت فى الفكر القديم وانصرفت إلى أعمال المؤلفين العربيين والغربيين فهى إنما تؤدى مهمة أوقفت جهودها عليها منذ سنوات . والمجلة — خصوصاً الأدبية — إذا خلت من أهداف وسقط من حسابها الهدف الذى ترمى إليه تموت يوماً بيوم ولن تحقق لها الحياة فى عصر ينزع كل إنسان فيه إلى أن تكون له غاية ، ويجهد نفسه من أجل تذليل الصعاب التى تقف فى سبيله إلى تلك الغاية . إن الحياة — فى العصر الحاضر — أصبحت لا تحتمل سيراً بغير هدى أو نزوعاً بغير هدف . وقد تظهر هذه الأهداف واضحة فى وقت من الأوقات وقد تختفى بعض الأحيان ، ولكنها تظهر فى النهاية فكراً ثابتاً فى رءوس الناس ومبادئ مرسومة فى عقولهم .

و « الثقافة » تعنى بالشعر .. ولا شك فى أنها تبذل جهداً كبيراً فى سبيله لأنه فن أدبى خالص . ولأننا نعتقد أنه فرع من فروع الثقافة التى أخذنا على أنفسنا أن نرعى شجرتها فى هذا البلد كاملة مشرقة . والشعراء الأحياء يأخذون من عنايتنا أضعاف أضعاف ما ناله الأقدمون من الاهتمام والجهد . ولكن .. وآه من لكن هذه ..

ولكن أين هو الشاعر الممتاز الذى يستهوى فئة المثقفين بين الأمة إلا قليلاً جداً ، ولكنى أنظر من حولى فأجد تذوق الشعر قد اقتصر على الإنشاد الصوتى بين جماعة من الناس . ولسنا فى هذا بدعاً بين الأمم . فغالبية المثقفين من أبناء الدول المتحضرة جداً فى فنون الأدب قد أصبحت لا تجهد نفسها فى الإبداع الفنى للشعر الخالص ولم تعد تهتم به ذلك الاهتمام الذى تروبه لنا كتب الأدب القديم .

حيناً ، والصواب حيناً ، وهو التر والأقط بدقان ويعجنان بالسمن عجناً شديداً .

٣٢ — ص ٢٥٧ :

عجبت لمبتاع الضلالة بالهدى ولمشترى دنياه بالدين أعجب

صوابها : وللمشترى .

٣٣ — ص ٢٥٩ . وكان سحنون رحمه الله يقول « من فقه الرجل مطعمه . . . . . العذر » وكتب فى التعليق على هذه العبارة بأنه موجود إلى جانبها فى الأصل : تكررت من نسخة أخرى . ولعل الاشارة على هذا الشكل لا توضح بدقة أن هذه العبارة نفسها وردت فى ص ٢٥٧ سطر ٩ وما بعده .

٣٤ — ص ٤٤٠ :

يغار عنى من شاء منكم بحبشة معبشة أهل الفقر ظاهرة السمة

تقرأ : معيبة الآفات .

ولا يفوتنى أن أذكر فى ختام هذه الملاحظ أن مثل رياض النفوس فى نسخته الأصلية الشطرية لا يحسن إخراجه هذا الإخراج إلا محقق صحيح وعالم متخصص كالدكتور مؤنس .

إحسان عباس
بكلية غوردون التذكارية

كتابة السيرة - فى أدب العقاد

بقلم احمد ابراهيم الشريف

المؤرخون نوعان :

نوع لاتتعدى قيمة كتابته سرد الأحداث والنص على الوقائع كما حدثت متسلسلة فى زمان ومكان معينين أو فى كل زمان ومكان .

وهؤلاء هم الكثرة الغالبة من كتاب التاريخ سواء فى القديم وفى الحديث .

والنابغ من هؤلاء من كان له نظر ثاقب وبصيرة مجلوة تجعله يتمكن من وضع يده على الأحداث ذات الأهمية التاريخية ، ولا يؤخذ بالشهرة والتردد وكثرة التكرار ، أو بالمنصب والنفوذ والسلطان ، فيكون فى كتابته مجال للمهم غير ذى البريق الى جانب المهم البراق .

واذا تعرض الواحد منهم للعوامل والاسباب فقلما يتعدى فى ذلك المجال نطاق المألوف والشائع المعروف والمروى المنصوص عليه .

وليس العقاد واحدا من هؤلاء . فلا هو يعمد الى كتابة التاريخ على هذه الصفة ، ولا هو يعد قارئه بشىء منها . وحتى كتابه فى سيرة سعد زغلول لم يكن سردا للوقائع كذلك السرد الذى نجده فى تاريخ ابن جرير الطبرى أو عبد الرحمن الجبرتى أو سائر هذه الطائفة من الكتاب المؤرخين .

ولم يكن ذلك المنهج عنده خاصا بالتاريخ وحده . فقد كان ذلك هو ديدنه فى كل فن تعرض له من فنون الكتابة ومجالاتها .

عنى برسم صورة للعقيدة الاسلامية كما يجب أن ترسم فى ذهن الانسان العصرى ، فلم يعمد الى تفسير آى القرآن أو نصوص الحديث تفسيرا شاملا من أول آية الى آخر آية ومن أول حديث لآخر حديث ، بل اكتفى بأن يبين رأى الاسلام بكل مصادره فى المسائل الكبرى التى تعنى انسان القرن العشرين ، فكتب عن الله فى القرآن ، وعن الشيطان والانسان والمرأة والرق والميراث ونحو ذلك .

وعنى بالنقد والشعر فلم يتتبع أقوال النقاد فى كل عصر وكل قبيل ، ولا تعقب أنماط الشعراء فى كل مذهب وكل اتجاه ، وكتب عن بعض الشعراء فلم يعنه أن يقول كل صغيرة وكبيرة فى حياتهم ، بل التفت الى ماهو مهم فى تصوير نفوسهم ، وما يتوقع من هذه النفوس فيما يحيط بهم من بيئات وأشخاص .

ومثل هذا يقال عن سيره وتواريخه ، فما من واحدة منها كانت جمعا وسردا للأحداث والوقائع ، ولكنها كلها صور واضحة تجرى مجرى التفسير والتعليل .

فهو بهذا من النوع الثانى من المؤرخين .

وهذا النوع الثانى هو النوع الذى له قيمة فكرية وان لم تكن كتاباتهم مراجع وافية لأحداث الحقب التى يكتبون عنها . وليس معنى هذا أنهم لايصح لهم أن يستغرقوا كل شاردة وواردة فى تواريخ حقبهم ، ولكن معناه أن هذا الاستغراق والاستقصاء لا يلزمهم ولا يجب عليهم وجوبا ليس عنه محيص .

هذه الفئة القيمة قلة بين المؤرخين شأن كل نادر نفيس .

ومرجع القيمة عندهم أن أفكارهم ذاتية لا يغنى عنها سواها ان أغنى عن كتاب سارد كتاب سواه .

ومرجعها أيضا أن أفكارهم لاتفقد شيئا من قيمتها مع الزمن بل لعلها تزيد ، من حيث تتضاءل أهمية الكتب الساردة على مر الزمان .

ومرجعها ثالثا الى أن الانسان يهتم بها ولو كانت شواهدها وأمثلتها مستمدة من تاريخ حقبة أو مكان لا يهم القارىء أن يعرف عنه الكثير أو القليل .

ولعل أوضح مثل لهذه الحالة كتاب ابن خلدون .

فمقدمة ابن خلدون ظلت مهمة ولا زالت تتزايد أهميتها على مر الايام ، بينما كتابه الأصلى « العبر وديوان المبتدأ والخبر » لايعنى الا المتخصصين الذين يهتمون بهذا الزمان وهذا المكان وما جرى فيه .

هذه الطائفة هى التى يصح لنا أن نسميها « **فلاسفة التاريخ** » لأنهم يتخذون من الحوادث والاشخاص ما يتخذه الفيلسوف من ظواهر الكون والحياة : مقدمات لانريدها لذاتها بقدر ما توصلنا اليه من النتائج والقواعد والنظريات .

وفلاسفة التاريخ كالفلاسفة جميعا مذاهب ومدارس وآراء .

فمنهم فلاسفة تجريبيون بمعنى أنهم ينظرون الى أحداث التاريخ أولا ثم يستخلصون منها عبرها ونظرياتهم فيها .

ومنهم فلاسفة مثاليون ، ينشأ فى أذهانهم الرأى أولا ، يفسرون به التاريخ ، ثم يلتمسون فى أحداثه مصداق ما رأوا وما اعتقدوا .

وليس فى هذا الوصف لكل من الفريقين ترجيح لأحدهما على الآخر ، ولكنه عود على بدء المشكلة الازلية فى الفكر الانسانى التى تدور حول الفكرة والواقعة أيهما أسبق ، أو هو تقسيم لفلاسفة التاريخ على نسق تقسيم فلاسفة الوجود الى فلاسفة أفلاطونيين مثاليين وفلاسفة أرسطيين واقعيين .

أول الفريقين من ينهج منهج أفلاطون فى اقتراح جمهوريته حسب أفكاره فى المثل ولاسيما مثال العدالة ، وثانيهما من ينهج منهج أرسطو طاليس الذى يستقر على رأيه فى السياسة بعد دراسة ما تيسر له من دساتير زمانه وما سبق زمانه من الازمان .

نقول ليس فى الامر ترجيح لأن الماركسيين ينتقصون من قدر الفكر المثالى ويسمونه بالفكر الطوبى ويريدون بهذه التسمية أن يصفوه بالاحلام والاوهام ويتنصلون منه فيسمون أنفسهم بالعلميين .

والحقيقة أنهم من المثاليين لا من التجريبيين لأنهم يفترضون النسق أولا ثم يبحثون عن مصداق له فى الواقع .

وهم مثاليون متطرفون ، لانهم اذا كذبهم الواقع عمدوا الى التبرير والتعليل واعتساف المخارج من الحقائق والوقائع لكى تنسجم مع نسقهم المفروض .

بل انهم أحلاميون أوهاميون لانهم يرون أن التاريخ ينبغى أن يطرد على نسقهم ، بل أن يطرد على هذا النسق رغم أنفه وأنف الوقائع والاحداث . وكلمة « ينبغى أن » شيطان لايسمح به عالم تجريبى يحترم علمه ، اذ قصاراه أن يهيىء للتجربة ظروفها وأن ينتظر بعد هذا نتيجة التجربة كما تكون لا كما ينبغى أن تكون .

هذه المدرسة الماركسية تتصدر فريقا من فلاسفة التاريخ يمكن أن يعرف بالفلاسفة الاجتماعيين ،وهم الذين ينكرون الفرد ويعترفون بالمجموع ، فليس الفرد قيمة فى ذاته ، وليست له قيمة فى تشكيل مصيره أوتعديل أقداره أو خلق قيمه أو تحويرها ، بل هو ريشة فى مهب العوامل الاجتماعية ، التى لايعترف الماركسيون منها الا بالقيمة الاقتصادية ، بينما يعترف سائر الاجتماعيين بغيرها معها كالقيم السياسية والعرفية والدينية والحضارية الثقافية وما اليها .

وفى مقابل هذه المدرسة مدرسة الفلاسفة الفرديين التى تتطرف حتى تنكر أن هناك تاريخا الا تاريخ الافراد الممتازين أو الأبطال ، بالجماعة وما لها من قوة متمثلة فى عرفها وتقاليدها وقيمها ، والسياسة وما لها من قوة متمثلة فى جيوشها وأموالها ، والاقتصاد وماله من قوة متمثلة فى انتاجه وأسواقه، وكل ما عدا ذلك من العوامل الاجتماعية رهين بارادة الفرد الممتاز الذى يخلق التقاليد وينشىء القيم ويشكل السياسات ويغير صور الاقتصاد كيف يشاء . حتى عوامل الطبيعة التى ليس للانسان القدرة على التحكم فيها يستطيع العظيم فى نظرهم أن يذللها وأن يخضعها لأغراضه حتى تصير بين يديه آلة خادمة لا عاملا مسيطرا موجها له فى الحياة .

من أى هذه الفرق كان العقاد ؟

كان العقاد من المثاليين بغير نزاع .

فلقد تشكل مذهبه ونسقه فى فهم التاريخ وحركاته الكبرى أولا ، ثم أخذ يطبقه على كل حركة أو سيرة يتعرض للتأليف عنها .

كان يرى أن للتاريخ وجهة مفهومة معقولة تدل عليها أحداثه الماضية فى تسلسلها وتعاقبها لدى كل

من عنى بأن ينظر الى التاريخ نظرة الفيلسوف الشاملة الماسحة .

هذه الوجهة لتاريخ الانسان وحياته مع أبناء جنسه مستمدة من كونه كائنا عاقلا له تاريخ ، لأن الانسان ما امتاز بالعقل الا لأنه يعرف الماضى ويحفظه ويعتبر بما حدث لاجيال جنسه السابقة فيقلع عن بعضها ويستزيد من بعضها الآخر ، من حيث لاطاقة للحيوان بهذا الاعتبار وهذا الاستبصار لما وقع للاجيال السابقة من بنى جنسه .

وهى وجهتان : احداهما تخص الفرد ، وهى ازدياد نصيبه من التفرد والحرية واحتمال المسئولية ، والأخرى تخص الجماعة ، وهى ازدياد نصيبها من التعاون والتضامن والتكافل والاتصال .

يقول فى كتابه « **روح عظيم : المهاتما غاندى** » :

« هل للتاريخ الانسانى وجهة معينة نستطيع أن نتبينها من جملة الحوادث الماضية ؟

هذا سؤال يتوقف جوابه على سؤال آخر ، وهو : ماذا عسى أن تكون وجهة التاريخ المعقولة اذا تخيلنا له اتجاها يتوخاه على نهج مرسوم ؟

شىء يتعلق بالانسان الفرد .

وشىء يتعلق بالناس كافة أو بالانسانية جمعاء .

فالشىء الذى يتعلق باتجاه الانسان الفرد هو ازدياد نصيبه من الحرية والتبعة .

والشىء الذى يتعلق بالانسانية جمعاء هو ازدياد نصيبها من التعاون والاتصال . »

ويستطرد بعد ذلك ليبين لنا كيف أن كل حركة من حركات التاريخ الكبرى قد خدمت هذين الغرضين وزادت من تأكيدهما وثباتهما على وجهتهما حتى ولو كانت هذه الحركات انما قامت بدوافع مناقضة لهما فى نفوس الذين قاموا بها . فكأنما هدف كونى يعمل له الانسان واعيا وغير واع ، ويخدمهما من توفر لخدمتهما ومن تنكبهما على السواء .

والحرية عند العقاد مذهب كامل فى الشعر والادب والسياسة والاقتصاد والاصلاح الاجتماعى ، وليست خلاصة بحث بحثه فى التاريخ أو فرضا علميا اقتنع به بعد دراسة التاريخ .

يقول فى احدى خطراته :
« قال المعرى :

والناس للناس من بدو وحاضرة
بعض لبعض وان لم يشعروا خدم

ولو قال « سادة » لما أخطأ الصواب . » فكأنه لا يرضى بالتكامل الاجتماعى وحده ، وهذا ما تشير اليه كلمة « خدم » التى استعملها المعرى ، وانما يريد معه الحرية التى تفهم من كلمة « سادة » . ومعنى البيت لايتغير بتغير هذه الكلمة لأننا ان كنا جميعا خدما بعضنا للبعض ، فاننا فى الوقت نفسه سادة بعضنا لبعض ، ولا يتغير حتى وزن البيت بتغير الكلمة ، وكل مايتغير هو القافية ، وما اجراء القافية فى أربعة أبيات من اللزوميات على أبى العلاء بشىء ثقيل .

والذى نخرج به من هذا أن رأيه فى وجهة التاريخ شىء سابق على دراساته فى أبحاث التاريخ وسير أبطاله . وهو ما عنيناه بقولنا انه من المثاليين .

ويبدو لمن ينظر أول وهلة الى سيره وتواريخه وما فيها من حماسة واعظام للابطال أنه من الفرديين المتعبدين فى محراب البطولة والامتياز .

وهى نظرة صادقة ولا شك .

ولكنها ليست صادقة كل الصدق ، اذ كان مفهومها اغفال الجوانب الاجتماعية فى حركات التاريخ فان اهتمامه بهذه الجوانب ليستفيض أحيانا حتى يكاد أن يسلكه فى عداد الاجتماعيين .

بل ان من كتبه ما يفسر أكبر حركات التاريخ على أساس من تطور الحضارات وقيم المجتمعات . ؟

ففى كتابيه « **عبقرية الامام** » و « **ابو الشهداء** »، كما فى كتابيه « **ذو النون** (و « **معاوية بن أبى سفيان فى الميزان** » ، علل تطور الحركة الاسلامية الكبرى التى سميت بالفتنة الكبرى تعليلا حضاريا اجتماعيا ، خلاصته أن الزمن قد تغير ولم يعد يصلح للامامة على سنة الخلفاء الراشدين .

قال فى كتابه « **أبو الشهداء** » .

« قلنا فى كتابنا عبقرية الامام ما فحواه أن الكفاح بين على ومعاوية لم يكن كفاحا بين رجلين أو بين عقلين وحيلتين ، ولكنه كان على الحقيقة كفاحا

بين الامامة الدينية والدولة الدنيوية ، وأن الايام كانت أيام دولة دنيوية فغلب الداعون الى هــذه الدولة من حزب معــاوية ، ولم يغلب الداعون الى الامامة من حزب الامام ، ولو حاول معاوية ما حاوله على لأخفق وما أفلح ، ولو أراد أن يسلك غير مسلكه لما أفاده ذلك شيئا عند محبيه ، ولا عند مبغضيه .

« فاذا جاز لأحد أن يشك فى هـذا الرأى وأن يرجع بنجاح معاوية الى شىء من مزاياه الشخصية ، فذلك غير جائز فى الخلاف بين الحسين ويزيد . وكل مايجوز هنا أن يقال ان أنصار الدولة الدنيوية غلبوا أنصار الامامة على سنة الخلفاء الراشدين ، لأن مطالب الامامة غير مطالب الزمان . »

فاذا كان هذا أوضح مثل لتعليل الحركات الكبرى بالعوامل الاجتماعية ، فان الامثلة عليه فيما هو دون ذلك كثيرة متواترة في سير العقاد . ؟!

كتب سـيرة « ابن الرومى » فاستغرق ثلث الكتاب تقريبا فى بيان الحالة الاجتماعية والحضـــارية والثقافية والسياسية والاقتصادية وما اليها .

وكتب عن « شعراء مصر وبيئـاتهم فى القرن الماضى » ، لأن لبيئاتهم شأنا فى شعرهم .

وكتب « هتلر فى الميزان » فكان أحد فصوله بعنوان « مخلوق الظروف والملابسات » .

وكتب « عبقرية محمد » فمهد لها بتصوير عالم فى حاجة الى رسالة وجزيرة فى حاجة الى رسالة وقبيلة وأسرة هى أخلق ما تكون لانجاب الرسالة وفرد هو أولى الناس بتلقى الرســالة من وحى السماء .

واذا استطردنا الى آخر سلسلة سيره لوجـدنا هذه الظاهرة مطـردة لا انكسار فيها ويكفينـا ما أوردناه من شـواهد هى أول ما كتـب فى أدب السيرة ، دليلا على أنه رأى عنده أصيل ، تنوعت حتى شملت الدراسة الادبية والسياســة والدين ومذاهب الاصلاح ، وتفاوتت حتى كان فيها من يعلو الى ذروة العبقرية ، ومن يهبط فى الميزان حتى يعد حثالة بنى آدم وحواء .

فليس العقـاد اذن من الفرديين المتطرفين ، ولا هذه الظاهرة مطردة لا انكسار فيهـا ويكفينا ولكنه آخذ من كل من الفريقين بنصـيب وبقدر مقدور .

غير أنا لا ينبغى أن ننسى أنه فى عنايته بكل من الجانبين انما يرجح جانب الفرد والعظيم ، لا على أساس مذهبى فى تفســير التـاريخ وأطواره وحركاته ، ولكن على أساس أخــلاقى بمعزل عن التعليل والتفسير .

فلا يبعد أن يكون العظيم ضحية الظروف لأنهـا أقوى منه ، ولكنه يستحق الاعظام والتكريم عنـد بنى الانسان لأن العظمة هى ثمرة الحيــاة ، ولأن العظيم لا مكافأة له عند بنى البشر الذين استفادوا من عظمته وبطولته وفدائه وتضـحيته الا التكريم والاعظام ولأن الانســان هو الخاسر باهمال العظماء وغمطهم تكريمهم وهو الكاسب بهذا الاعظــــام والتوقير ، ولأن هذا التوقير والاجلال أشبه بالفطرة والسجية التى تدفع الانسان الى العناية بأحســن ثماره وأجملها وأكبرها، فما يتسابق الناس الى ادراك الاوساط من الامور وانما يتسابقون لادراك العظيم المتفرد الذى ليس له نظير .

فهو اذن حق يؤدى ، وسواء الاخلاق يقضى بأداء الحقوق .

قال فى مقدمته « لعبقرية الصديق » :

« ومن همنا أن تكون الصورة صـــادقة كل الصدق فى جملتها وتفصـــيلها ... فليس من غرضنا التجميل الذى يخرج بالصورة عن حقيقتها .... ولكن تجميل الصورة شىء ، وتوقير صاحبها شىء آخر ، فانك اذا صورت أبا بكر ورفعت صورته مكانا عليا لم تكن قد أضفت اليه جمالا غير جماله، أو غيرت ملامحه النفسية بحيث تخفى على من يعرفها ، فهذا هو التوقير الذى لايخل بالصورة ولا يعاب على المصور .... »

وأوضح من ذلك قوله فى « أبو الشهداء » وهـو بصدد الكلام عن موقف المؤرخين من الاريحيــة والمنفعة :

« الصواب أن العطف على المنفعـة عبث لامعنى له ، ولا حكمة فيه .

« وأن العطف على جانب الأريحيـة واجب يخشى على الناس من تركه واهماله ، بل هو مناقض لصميم الفطرة التى من أجلها فطر الناس على الاعجاب بكل ما يستحق الاعجاب .

« فليس يخفى على الناس يوما أن ينسوا منافعهم

ويقصروا فى خدمة أنفسهم سواء عطف عليهـا المؤرخون أو أعرضوا عنها ساخرين منكرين .

« ولكنهم يخسرون الأريحية اذا فقدوها وفقدوا الاعجاب بها والتطلع اليها ، وهى التى خلقت ليعجب بها الناس . »

ويعرف العقاد ويعترف بأن العظيم عادة ما يلقى العنت والاعراض من معـاصريه ، من حيث يلقى النفعيون والانتهازيون والوصوليون المنافع والاكرام من هؤلاء المعاصرين .

ولكن العظيم حقا هو من لا تغريه هـذه المعاملة الظالمة بترك ما خلق له من عظائم الأمور « ولا تعد عيناك عنهم تريد زينة الحياة الدنيـا . » كما قال تعالى فى كتابه الكريم .

بل ان العظيم حقا من لايستطيع أن يغير من خلقه ولو أراد ، فكأنه النحلة لاتفرز الا شهدا وان تراءى لها يوما أن تفرز السم الزعاف .

قال فى قصيدته التى نظمها فى شكسبير لمرور ثلثمائة عام على موته :

« لايقدر الناس يوما أجر سـادتهم
وانمـا يقـدرون الأجر للخـدم

« أجر العظيـم زماع فى جوانحـه
يجـزيه بالأمن أحيـانا وبالألم »

فلئن كان هذا ديدن الجمهور من معاصرى العظماء ، فلا يبلغن الكنود بالانسـانية أن تغمطهم حقهم بعد الممات ، فتحرمهم المنفعة فى دنياهم وتجزيهم الخمول والنكران فى ذكراهم ، فتلك أحط وهد من الاخلاق يسف اليه انسان .

ولكن ما العظيم الذى يستحق هـذا التكريم ؟ وكيف يتفاضل العظماء !

ما دامت العظمة سمة أخلاقية ، فلعلنا أن نصل الى معناها ومقياس التفاضل فيها لو بدأنا من أول الطريق .

أسفل الناس فى سلم الأخلاق من اتخذ شعاره **فى كل الامور** من قول ماكيافللى « ان الغـاية تبرر الوسيلة فيكذب ويرائى وينافق ويسـتبد ويطغى ويعتو ، ولا يعصمه فى سبيل أغراضه عاصم ، ولا قبل له بمقاومة لباناته ـ أيا كانت ومهما تكن سفالة الوسائل اليها .

ويرتفع الانسان فى سلم الاخلاق كلما ازدادت قدرته على كبح نفسه ولباناتها امتثـالا للاخلاق واستمساكا بالفضائل .

فمن غلب الاثرة على الأنانية حين تصطدم المصالح والاهداف خير ممن يتمسك بأنانيته .

ومن غلب المصلحة الوطنية على العصبية الضيقة خير ممن تشبث بالعصبية .

ومن غلب الانسانية على هؤلاء جميعا أعظم منهم جميعا .

حتى اذا اتسع به الافق فصار يعمل لمصلحة الانسانية كلها فى قديمها وحديثها ، فى بيضهـا وسودها ، فى منافعها المادية وقيمها وعلمها وفنها وفكرها ووجدانها ، فهو العظيم .

ومن لم يتخذ من ذلك سـبيلا فهو وحش حقير وان كان معدوم النظير ، ولهذا كان العقـاد يحتقر نابليون وهولاكو وهتلر ، وان كانوا ذوى أثر بعيد فى فنون القتال وكسب المعارك والحروب ، بل ان الواحد منهم ليزداد فى نظره حقارة كلما ازداد أثره هذا بعدا واتساعا ، فالعبقرية عنده أخلاقية لا يمكن أن تنعزل عنها سمة الاخلاق .

ولا يزال أمام الانسان بعد العبقرية شأن محمود هو الشهادة ، لان الشهادة أعظم فى جانب الاخلاق، وان كانت أقل فى الفاعلية الايجابية من العبقرية . اذ الشهيد هو من غلب نفسه فى أخص أغراضهـا وهو حفظ الحياة ، وانه لغرض يسمح الله فيـه لعبده أن ينطق كلمة الكفر ليستنقذ نفسه من براثن الاقوياء .

قال تعالى : «**من كفر بالله من بعد ايمانه الا من أكره وقلبه مطمئن بالايمان ، ولكن من شرح بالكفر صدرا فعليهم غضب من الله ولهم عذاب عظيم .** »

فمع الاكراه تسقط المسئولية ، أما اذا استطاع العظيم أن يتغلب على نفسه حتى فى هـذا الغرض فذلك هو الشهيد ، ذروة ما تصل اليه الانسانية من شأو أخلاقى بعيد ، وحق له عند الانسانية أعلى ما تعـلى من عطف وتقدير ، وأغلى ما تغـلى من اعظام وتبجيل .

أحمد ابراهيم الشريف

كلمات دافئة

كأن عينيك ، وعبرهما
ورعشتا طهر بهدبيهما
افقان ، يندي تحت ظلهما
كأن هذي الشفة السفلى
وهذه الخصلة من غرة
وهذه الخطوة في نقلها
يانجمة ريفية هومت
منثورة خصلاتها شردت
تغوى ، تدل على مرابعنا
وألف مشوار بضيعتنا
كأنما يا أخت من عندنا
ياقامة هيفاء تزهو بها

أغنية للحب منسية
يرف في ترجيعه الية
مدمرا عينا الوبيعيه
من كرزة معطاء ريفية
لنجمة في السفح مرمية
قفز الدواري فوق فسقية
على ذرانا ذات امسية
عن عالم النجمات ، حافية
تهوي ارتفاف الضوء ليلية
الى دروب الكرام صبحية
انت من الدنيا السديميه
تنورة .. خطراء .. سورية

صافيتا - كما ابو ديب

الى نقطة لا تعرف التوقف
الطبيعة في ركود ، والنهر في ضجيج
ما اروع الطبيعة في جمالها .. في صحتها وقناعاتها
اخضرار يمد الامل الى العدم
مسير النهر يذكرك بمسير الزمن .. ليته يتوقف
ليت هذا النهر يصمت ويجمد .. ليت السكينة تكتمل
فراشة تطير .. تحمل على اجنحتها آلاف القصص
تحمل الحياة .. تحمل المرح والفرح
نسيمة عابرة .. حركت جمود الاغصان .. فوهبتها
نغمة عطرة وحفيف ..
كأنه الهمس .. همس شفتين لاهثتين .. عطشانتين ..
ليت اعماقنا تفرغ .. لم نحمل ذكرياتنا في اغوارنا دائما ..
مهما هربنا .. مهما قطعنا المسافات كاننا في دوامة لا تستقر ..
كاننا في نقطة لم ننطلق منها ..

ساعدنا ايها الزمن .. هبنا النسيان .. ولو للحظة ..
لقد اتعبتنا .. واشقيتنا .. وضيعتنا ..
نسمات مسافرة لا تستقر .. آمال طامحة تتزايد ..
حنين يشتعل بدون فتيل .. اين يموت مع الامس ..
امس طواه الزمن .. رغبة تحتضر ..
بسمة اليك ايها الحاضر ...
ترى ! ستشرق ام سيبتلعك الضباب والحسرة ..
قف يا زمن .. ودعني في نشوة اللحظة ..
دعني في سكرة الامل .. ورغبة الوجد .. في رضا الوجود ..
ووجود الرضا ..
ضباب الامس يشيح .. وغصة مقيمة تنزاح ..
تفاؤل وأمل .. دفء ونار .. حنين وشوق ..
خذيني معك يامياه ..
خذيني .. خذيني اليه ..

ام عصام

بمناسبة قصة خسرو وشيرين

كلمة فى الشعر المرسل

للاستاذ مؤلف خسرو وشيرين

لقد تكرم الأستاذ اللوذعي صاحب الرسالة بكلمة نقد قيمة فى قصة خسرو وشيرين تناول فيها قالبها اوردها من الشعر المرسل ، وكان على عادته فى كتابته قاصدا قويا مهذبا

ولقد ادهشنى وايم الحق ان رأيت بالرسالة الغراء كلمة فى تلك القصة ، وذهبت نفسى توغل فى هزة من الطرب أنستها مايجب عليها من وزن القول والقصد فيه .

وذلك لاننى منذ أخرجتها بعثت بها الى أساطين الكتاب والادباء وكبار المحررين ، وانتظرت ان يقرأها بعضهم فيقول فيها كلمة ، إما ان تكون كلمة نقد مر يظهر مافيها من تفاهة وسخف ، وإما ان تكون كلمة نقد هين يتعاقب فيها الاستهجان والاستحسان . وما كنت انتظر ان يقذف بالقصة فى زاوية الاهمال لان صاحبها لم يكتب عليها اسمه ، أو لأنه لم يلح فى طلب التقريظ ، أو لأنه لم يلتمس إعانة أو حماية من أحد . فلما مضت أيام ولم أجد ذكراها على لسان ولا فى صحيفة ، طويت ذكراها فى ثنايا الماضى وانسيت نفسى إياها ، وقلت ألتمس التعزية لنفسى ، أنها لم تكن جديرة لا بالثناء ولا بالذم ، فلعلها فى نظر الادباء أقل من أن يحكموا عليها بالسخف والسقوط . هكذا قلت لنفسى ورضيت القول على شدته ، لاننى كنت دائما أتهم نفسى باننى كسائر المؤلفين موصوف بالعمى والغباء ، فكم رأيت من المؤلفين من أسمعنى قوله ، فجال فى فكرى عند سماعه ان أقول له « أسأت » ، ولكنى ضعفت عن قول ذلك اللفظ فقلت له « أحسنت » . فصدق ما قلته وذهب عنى قرير العين موقنا أنه مؤلف مجيد موفق ، وذلك العمى الخاص بالمؤلفين شبيه بما يصيب الآباء فى حكمهم على ابنائهم . قيل ان اعرابيا فقد ابنه مرة ، فمر الصبى بقوم فرأوه شبيها بالجعل القبيح ، ثم مر الاعرابى بهم فسألهم عن ابنه فقالوا له صفه لنا ، فقال لهم : « كأنه دنينير » اى كأنه دينار صغير من حسنه ، وتردد بريق الجمال فى وجهه ونفاسته . وعلى ذلك لم استبعد ان أكون كأحد هؤلاء المؤلفين البغيضين ، وحمدت الله على ان وفقنى لفكرة اخفاء اسمى عن الناس حتى لاتنالنى معرة « قصة خسرو وشيرين ! »

قلت لقد دهشت اذ رأيت فى الرسالة كلمة عن تلك القصة ، ولاسيما وهى كلمة من قلم استاذ اديب وكاتب أريب ، لا أظنه يخدع عن غث القول وسمينه . ولما رأيته يتناول القصة فى أول مقاله بالثناء زدت عجبا ، اذ كيف تكون تلك القصة جديرة بتقدير أديب كبير ، ومع ذلك تجد من سائر الادباء مثل هذا الاهمال . وكيف لا تستحق من الادباء كلمة وقد استحقت من مثل الزيات كلاما ، حسبى إذن اندفاعا مع هزة الطرب التى استخفتنى ، وذهبت باتزان قولى عندما قرأت مقال الرسالة فى قصتى ، فقد كنت أوثر ان الزم القصد فى قولى ، لولا ان رأيت شيئا لم أتوقعه فانطلق قلبى برغمى .

حسبى إذن لوما للادباء والاساتذة ، فلعل لهم العذر فيما كان ، ولعلى أخطأت فهم قصدهم وعذرهم فما أكثر مشاغل الحياة وما أثقل أعباءها ، واولى بى أن آخذ الناس كما أجدهم ولا أعتب على أحد منهم شيئا .

أما الشعر المرسل فقد رأيت الاستاذ الجليل قد وضعه تحت ضوء قلمه الوهاج فأعشى وهجه العيون وكاد يحجب مادونه . لا فائدة هنا فى ان يدافع أحد عن أسلوب من القول ، ولافائدة فى ان يحاول حمل الناس على تذوق مايحلو فى ذوقه ، فهذا شىء من العبث وضرب من طلب المحال ، غير انى أرى من حقى ان أبين للناس كيف يجب ان يكتب الشعر المرسل الذى كتبت فيه قصتى «خسرو وشيرين» فان وحدة هذا الشعر هى الشطر الواحد ، وليس البيت المكون من شطرين .

لقد تعارف شعراء اللغة العربية على وحدات متعددة لشعرهم ، فأكثر القصيد وحدته البيت المكون من شطرين كما هو معلوم ، والرجز وحدته الشطر الواحد مع مراعاة انتهاء كل وحدتين منه بقافية واحدة ، وهناك المثلثات والمربعات والمخمسات على ماهو معروف . وأما الشعر المرسل فوحدته كما تقدم الشطر الواحد . وأما حكمة ذلك فلا فائدة من بيانها . فان اختيار اوزان الشعر المرسل واختيار جعله من شطرات مفردة لم أصل اليها الا بعد درس واختبار ومحاولات تجريبية كثيرة . غير ان بيان أسباب ذلك الاختيار لايجدى نفعا ، اذ ان تلك الاسباب مهما تكن وجيهة فانها لايمكن ان تحمل الناس على استحسان شىء لايبدو لهم مستحسنا . ولهذا أكتفى بأن أقول ان من يحاول ان يكتب الشعر المرسل

أو يقرؤه يحسن به ان يجعل وحدته الشطر الواحد ، وان يكتفي بما في الوزن من الموسيقى بغير ان يقف عند آخر الشطر إلا اذا كان المعنى ينتهي اليه .

ولم يلجأ أحد في لغة من اللغات الى الشعر المرسل لكتابة الاغاني ، وهذا مالا يراد به في اللغة العربية . فالاغاني وكل ما يعبر عن العواطف الثائرة التي تهز القلوب هزة وقتية قصيرة لاينفع فيها الشعر المرسل . أقول هذا وأكرره كثيرا حتى لا ينزعج الادباء من دخول هذا الباب في اللغة العربية . وما انا ممن يحاولون هدم القديم : انى افاخر بذلك القديم وقد تقدمت بي السن الى حدود القدم ، فلست ممن يتعلقون بالهدم ، ولست ممن لايحرصون على كنوز القرون المتعاقبة ، بل أجد من نفسى أشد الحرص على تلك الكنوز ، وذلك لما استمد منها من لذة وحكمة . وانما اقصد الى ان أفتح بابا جديدا كان الى الآن مغلقا وهو باب القصة الشعرية أو الملحمة الطويلة ، وفي مثل هذه الابواب كانت القافية غلا يقيد المعنى ، ويغير مجاريه ، حتى أن شعراء اللغات الاخرى رأوا انفسهم مضطرين الى الاستغناء عن القافية والاكتفاء بموسيقى الوزن . ولو فعل البستاني مثل ذلك في ترجمة الالياذة ، ولو فعل شوقى مثله في رواياته المسرحية لكان لعملهما شأن آخر ، ولصارت الالياذة العربية اليوم في متناول المتأدبين سهلة لينة ، ترسم صورة الالياذة اليونانية الاصلية ، وليست كما هي اليوم ، فالقطع الشعرية الطويلة تكون طللا يابسا غير متناسق ، ولو كانت أجزاؤه من قطع مرمرية بديعة ، فانك عندئذ اذا نظرت في القطعة الصغيرة منها أعجبتك ولكنك اذا تابعت النظر اليها لتراها مجتمعة راعك منظر غير متآلف وحركات جامدة غير متوثبة مع الحياة .

لست ادعي انى أحسنت ، ولكنى أقول قول الواثق أن الشعر المرسل يكون اداة اصلاح وسعة في اللغة العربية اذا وجد من يحسن القول فيه . وإذا أنا ضربت من قولى مثلا له فلست أضربه على أنه قول حسن ، ولكنى اضربه على سبيل العرض للطريقة : وهاانذا مختار قطعة من مواقف خسرو وشيرين ، وارجو أن تكتبها الرسالة الغراء كما اردتها أن تظهر — أى أن تكون وحدتها الشطر الواحد .

وقف بعض قواد الملك كسرى في أيام مجده وجبروته يتحدثون ويتندرون ، فأقبل عليهم شاعر البلاط (مهمند) فقطع عليهم حديثهم فدخلوا في حديث دعابة مع الشاعر ، والقواد هم (اسفاذ) و (تخوار) و (حراز) .

حراز (ضاحكا)
أوه . مهمند ؟ كيف حال الزمان ؟
(يعودون الى الهدوء)

مهمند مثلما كنت دائما . أتغدى
ثم أغفو ، وبعد ذلك أصحو
ثم أغفو ، وبعد ذلك أصحو .
(يضحكون)

حراز سرك الله ، نعم تلك حياة .
(لتخوار) ياصديقى تخوار . نعم الحياة .
(لاخوانه) هل سمعتم مقال مهمند يوما ؟

تخوار : أنا بالحرب عالم ، غير انى
لست بالشعر عالما ياصديقى .

حراز : (لمهمند) قل لنا من بديع شعرك شيئا

مهمند : لست ياسيدى أحب كلامى
(يشير حراز إشارة عدم التصديق)
لا تكذب فانما هو رزق
وسبيل الارزاق غير حبيب
بائع الزهر ذاهل عن شذاه
لايرى في الزهور الا بضاعة .

حراز غير أن الزهور لم تك يوما
غير محبوبة الشميم . أعدلى
ذلك الشعر اذ خرجنا للهو
يوم عيد النيروز

مهمند كان جميلا
ذلك اليوم كم ضحكنا . ولكن . . .
(يهز رأسه كمن يتذكر شيئا يأسف على فواته)

حراز كم ضحكنا . أعده يامهمند

مهمند (ينشد) من أراد الصدق فليسمع ومن شاء السرور
ذقت مافي الدهر من حلو ومن مر مرير
وعرفت الناس عند اليسر والامر العسير
كنت أبكى إن بكى لهفان ذو قلب كسير
ولكم ضل فؤادى في فنون وغرور
فاذا بى بعد أن شيبنى مر الدهور .

لاأرى فى الناس ذا حظ سوى القدم الغرير
كن اذا شئت حمارا مرحا بين الحمير
واذا شئت فأسرج راكبا فوق الظهور
ساخرا منها اذا أعجبها السرج الحرير
فأضل الخلق عقل فوق رجلين يسير

حراز (يضحك بصوت عال)
كن اذا شئت حمارا مرحا بين الحمير
(يضحك مهمند والحضور)
(لتخوار) اترى أن تكون هذا صديقى ؟

تخوار (ضاحكا) لا أرى أن اكون هذا .

حراز فأسرج
راكبا فوق ظهرها ياصـــديقى

تخوار (ضاحكا) لا أرى فى الركوب بأسا اذا ما
كان لابد من ركوب الحمير .

حراز (لاسفاذ) ليت شعرى ماذا تحب ؟

اسفاذ (متكلفا الضحك) اراني
لاأحب الحمير

مهمند لم أر يوما
سـيدا طيبا تواضع حتى
رضيت نفسه بهـذا . ولكن
كلنا يرتضى الركوب . وعنـدى
أن أحلى الحيـاة عيش الحمـير
(يضحكون)

حراز كيف هـذا مهمند؟

مهمند نعم الحياة !
كل ارض خضـراء مرعى مباح
لم يعـكرهم الحياة صفاهـا .
حيث سارت رأت محـلا ومأوى
واذا شاءت النهيـق وصاحت
لم توار النهيق خشيـة بطش

حراز انت مهمند احكم الشعراء .
كم من الناس من يود نهيقا
ثم يخشى فيـكتم الانفاسا .

١ ــ تولســتوى

اجتماعيات

عشق تولستوى المدنية الاوربية ، فطاف فى أنحاء أوربا وأعجبه منها تقدمها الآلى ونظامها المتسق . وبهره فيها حركتها الدائمـة ونشاطها المتجدد .

ولكنه مالبث أن نفذ الى أعماقها . وكفاه أن يرى فى تجواله رجلا يشنق فى باريس أم المدنية على مرأى ومسمع من الجماهير حتى ينقلب ساخطا متذمراً متشائما . وحتى يرجع الى روسيا غضبان أسفا ، فيهاجم الحضارة الحديثة فى سخرية لاذعة وتهكم مر .

تناول تولستوى الناحية النفسية من المجتمع . وأخذ يصورها بقلمه الماهر تصويراً دقيقا .

فبين أن حياة العامل اليوم أشق بكثير من حياة الرقيق بالأمس . فقد كان يؤمن هذا ايمانا لايخامره الشك انه خلق عبداً . وأن الله أراد أن يكون هناك أحرار وعبيد . وكان يوقن أن لامرد لأمر الله ، وفى هذا الايمان تعزية . وفى هذا الاعتقاد سلوة . .

أما العامل الحر اليوم فقد علموه المساواة ، فلا نبيل ولا حقير . ثم هو يرى أن عليه أن يتعب ، ولهم أن يستريحوا . ومن واجبه أن يشقى ، ومن حقهم أن يسعدوا

وهو ولا شك غير راض بهذا ولا قانع ، ولابد له أن يتساءل لماذا يشقى ؟ وهو منته الى الشك فى عدل هـذا العالم وانصاف القائمين بأموره .

وفى هذا الشك . وفى ذاك التساؤل تعس ليس بعده تعس ، ثم رجل الطبقات الوسطى لاتقل حالته النفسية عن حالة العامل تناقضا واضطرابا : اذ يرى عجبا ، يرى قوما اذا ما أجادوا التملق

ولعلى أعرض على قراء الرسالة فى مرة أخرى قطعة ثانية تصف موقفا آخر ليروا فى ذلك القول رأيا

وانى أرجو أن تتكرم المجلة الادبية الغراء بنشر مقالى هذا خلوا من الامضاء ، إذ أنى أرجو أن يبقى كاتب (خسرو وشيرين) فى تحجبه ، فانما المقصود أن يرى الأدباء رأياً فى القصة وشعرها المرسل فحسب ؟

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 66
1 أغسطس 2008

كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها؟
طريق الحرير لرجاء عالم نموذجا

معجب العدواني

إن تعريف جنس السيرة الذاتية ليس مهمة سهلة كونه قد اعتبر في معظم النظريات السيرذاتية حقلاً واسعاً، عادة ما يقع بين الأدب والحياة والتاريخ، أو الخيال fiction والواقع reality، فالمشكلة إذاً تتوضح في السؤال المنهجي التالي: كيف يمكن استخلاص الخيال من الواقع؟، لقد بنى فيليب لوجون مفهومه الشهير ميثاق السيرة الذاتية autoobiographical pact، الذي أكد على أهمية توقيع المؤلف وقصديته، ويبقى المؤلف عند لوجون حالة مهمة في كونه يبني العلامات الاستطرادية (المتتالية) لعقد السيرة الذاتية مع القارئ، ومن الفوائد الناتجة عن هذا، كونه يضم جانبين على الأقل في هذا الميثاق: القارئ والمؤلف.

ومن جانب آخر، فإن نظريات السيرة الذاتية النسائية قد قدمت أسئلة كثيرة حول مفهومي الهوية والذات، ومن ثم فقد أكدت معظم هذه النظريات على اختلاف علاقات التأليف تاريخياً بين المرأة والرجل، مثلما تشير نانسي ميلر :Nancy Miller

إن فعل ما بعد الحداثة الذي يميت المؤلف لا يمكن تطبيقه على المرأة، إذ

يمنع سؤال المؤسسة بالنسبة لها، لأن النساء ليس لديهن نفس العلاقة التاريخية للهوية مع الأصل والمؤسسات التي حصل عليها الرجل[1].

وقد راجعت دومنا سانتون Domna Stanton هذا الإشكال مؤكدة أن قفزات خطاب الجندر Gender المتتالية جعلت المرأة تخضع لمحاولات إبرازها للعيان كتشكيل امتيازاتها وترويج إمضائها الأنثوي[2].

وإذا كانت تجربة الكتابة السيرذاتية النسائية على مستوى العالم العربي تعاني من مشكلات أسئلة الهوية والوضعية المهمشة للمرأة في الثقافة، فإن هذا الوضع يكون أكثر وضوحاً مع تجربة الكتابة النسائية السعودية التي ارتهنت إلى الجنس الروائي، بوصفه ملاذاً آمناً للكتابة إذ يسمح للكاتبة بممارسة آلية التوازي خلف جنس الرواية وممارسة التقنع العام عوضاً عن الخاص، وباستخدام عدد من الآليات التي تكرس مواربة السيرة الذاتية في أعمالهن، ولما كان ذلك كذلك، فإن كتابة المرأة السعودية لسيرتها الذاتية – إن وجدت – فإنها تخضع لمزيد من الحجب، وتقع تحت أقنعة عدة، تمارسها الكاتبة بوعي أو دون وعي، وما رجاء عالم بوصفها إحدى أبرز الروائيات السعودية إلا مثال اخترناه هنا لمراجعة تلك الأقنعة وإزاحة تلك الحجب، إذ ارتكنت هذه الورقة على عملها (طريق الحرير)، الذي يضم سمات سيرذاتية ارتدت حجباً مكثفة حتى صعب على المتلقي كشفها وفك شفرتها.

بعض سمات السيرة الذاتية في طريق الحرير

تتوضع سمات السيرة الذاتية في طريق الحرير في طرق عدة:

1) مكونات ثيمية تتصل بأسرة رجاء عالم، بدءاً من الجذور القديمة لكلا العائلتين: الأب والأم، وبتاريخ الأسرة... ثم حكاية المصاهرة بين العائلتين، ومن ثم ولادة أبيها، إذ تستلهم الكاتبة حكايات تشكيل عائلتها الصغيرة ضمن سياقات العلاقات العائلية الكبرى التي تجري بين عائلات المجاورين.

2) مكونات تتصل بنشر الكتاب نفسه، الذي نشر منجماً في حلقات على صفحات جريدة الرياض[3]، وعرض لمداخلات النقاد حول ذلك، فالمؤلفة لا ترى حرجاً في الإحالة إلى أسماء شخصيات يصعب أن تتمثل دورها التخييلي، لكونها تحيل إلى الواقع، أكثر من الخيال، كما في السريحي والغذامي وخازندار والقرشي.

3) تزداد ضبابية السرد كلما اتجه السرد إلى المراحل الحديثة، التي تتصل بحياة الكاتبة، فهي تتدرج من البساطة والوضوح اللذين يردان عن قضيتي كلا الجدين الأكبرين، وما نتج عن ذلك من شظايا قصص متناثرة في العمل، إذ على القارئ إعادة تنظيم ذلك التشظي وجمع ذلك الشتات.

4) تفصح المؤلفة عن نفسها بصورة موارية في نهاية العمل، لذلك فلن يجد القارئ المتمرس صعوبة في التعرف على العمل بوصفه سيرة ذاتية مفتوحة، إذ تتجلى ملامح الأنا في السرد عبر انعكاس بعض الأحداث والتجارب المروية، إذ تعكس رجاء عالم خبراتها وتجاربها، فهي من جانب قد آثرت التواري في أبرز شخصيات العمل المحورية رسلة، ومن جانب آخر فقد ورد اسمها صريحاً بالكتابة بالأرقام:

ها أنذا

200

3

1

1 قد أتممت تربيع الأخدود، وأضرمته بنصف جسدي الناري... إلا أنني قد خالفت شرائع العرب فلقد كان من طقوسهم تحريم إلقاء النفوس فيها. أنا سقت كل تلك النفوس إليها، طائعة[4].

الأقنعة الإطارية العامة لحجب السيرة الذاتية:

الأقنعة الخارجية

1) الكتابة عبر تبني خطاب الأنثى:

مع تركيز العمل على ملامح لسيرة أسرة رجاء عالم فقد كان تناول توضع الأنثى بين مجموعة رجال هاجساً يتردد في كلا المسارين: ما يتصل بالرحلة وما يتصل بقضايا نقد الكتاب أثناء نشره.

توارت المؤلفة في كلا الصورتين من صورة امرأة لها همومها وتفاعلها مع المجتمع، إلى صورة الأنثى في خطابها العام، فبدت حريصة على إبراز شخصية رسلة التي تتوضع بين مجموعة من الرجال، متميزة بوصفها امرأة فاعلة، ولها القدرة في إصدار قراراتها الجريئة التي تتعلق بالرحلة، وبدت أيضاً في مسار آخر وهي تقود كوكبة من النقاد بكتابها المنشور على حلقات، كان موقع المؤلفة بين قبيلة الذكور موازياً لذلك الموقع الذي اتخذته رسلة في الرحلة الروائية، فكان تفاعلهم مع النص المكتوب ومن ثم عرضها لما تراه، وموقف الأنثى رسلة خلال الرحلة علامة على موقف يتبنى قصة الأنثى، على الأقل، باعتبار ما ينبغي أن يكون - من وجهة نظر إنسانية - لا باعتبار ما يكون.

كان تشظي الصورة عبر خلق شخصيتين مختلفتين في الموقع متوازيتين في الاهتمامات والتطلعات قناعاً أولياً جديداً وجد للتمويه على القارئ كي تتعدد تطلعاته ويتشظى تفاعله إلى اهتمامات شتى.

2) الكتابة عبر الجنس الروائي:

إن موارية السيرة الذاتية عبر اختيار الجنس الروائي لا يعد أمراً جديداً في عوالم الكتابة الروائية، ما أوجد عدداً من التقسيمات التي تشير إلى تعالق

(السيرة الذاتية مع الرواية)، إذ قسم جورج ماي هذا التعالق إلى سبعة أنواع متدرجة من البنفسجي إلى الأحمر[5]، ومن المناسب أن نشير إلى كون هذا الكتاب يمكن إدراجه في سلم ألوان ماي تحت اللون الأخضر، إذ يكون السرد في الرواية السيرة ذاتية بضمير المتكلم ويتلاءم هذا تبعاً لماي مع القص الارتجاعي، كما يتلاءم مع الرواية التي ترد في قالب يوميات[6].

ويبدو هذا القلق الأجناسي واضحاً لدى الكاتبة حينما آثرت أن تتباعد عن تحديد جنس لكتابها لكن دار النشر اقترحت أن يكتب على غلاف العمل رواية[7].

ومع أن الكتابة السيرة الذاتية النسائية عبر الأجناس الأخرى وسيلة أثبتت جدواها ونجاحها في تجارب الكتابة النسائية، ليس على المستوى المحلي كما في تجارب عالم والجهني وغيرهما، بل في أعمال روائية عربية شهيرة تدثرت السيرة الذاتية برداء القص الروائي كما في ذاكرة الجسد لمستغانمي، إلا أن ذلك يحقق القفزات المتسارعة التي أشارت إليها دومنا ستانتون، يقول روي باسكال: «إن التخفي وراء قناع الروائي كان أمراً ضرورياً في الأزمنة التي كان الكتاب فيها أقل جرأة في الحديث عن أنفسهم أو أقاربهم. وقد كان هذا النوع من الكتابة موجداً لظاهرة التردد أمام الأحياء، وخلق حرج من الذوق العام، وخوف من العقاب القانوني والتشهير»[8].

إن الكتابة الروائية، كما تراه الروائيات، الوسيلة الأنسب للبوح الذاتي بصورة مواربة، وهي وسيلة للوصول والتفاعل مع المجتمع برمته. لذلك تهدف الكتابة بهذا إلى نقل قضاياها بوصفها أنثى من المنظور الخاص إلى قضايا الأنثى، بوصفها إشكالاً ثقافياً في المجتمعات المحافظة، إن استلهام تلك القضايا عبر الجنس الروائي قد أسهم في نقل قضايا المرأة ومشكلاتها في هذه المجتمعات إلى القراء، بالرغم من ندرتهم وبطرق يمكن وصفها بأنها الأسرع والأنسب.

الأقنعة الداخلية:

1) اختيار الفضاءات الأسطورية:

مع كون العمل قد اعتمد مكة فضاء روائياً رئيساً، عبر تشظيات مكانية مصغرة، إلا أنه قد استلهم الفضاءات الأسطورية، وقد شكلت هذه الفضاءات الأسطورية في العمل قناعاً جديداً يضاف إلى قائمة الأقنعة الداخلية، إذ وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة، مقرونة بالخرافة والشعر، لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص، وهو ذلك الأمير الذي يطمح في جمع الشعراء حوله؛ فحين يقول «أنا غايتي وادي عبقر.... ...... تحلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها»[9]. وها هو ذا الأمير (الميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر «لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها...... أردت صيده والعودة به، أنصّبه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسّه وحيها وقال شعراً، أردت للناس أن تخاطبني شعراً، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني... ولم أرد لمطبب تطبيبي»[10].

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره. وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير).

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النص، بوصفها بين الحياة والموت، إذ نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر، وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعبقر، الشجرة التي تنادي المارة «ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام، يصبح شاعراً أو مجنوناً.... لذا غصت الجزيرة

بالشعراء المجانين»[11].

يكرس هذا العمل الروائي وغيره من الأعمال الروائية النسائية في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس (الفيزيقي) في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة التي تمكّن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة، والتدرج في الرؤى، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أيدينا من نصوص روائية[12].

إن استلهام هذه الفضاءات الأسطورية أعطى مزيداً من الحجب والإغلاق للعمل وأسهم في وقف تتبع الجانب السيرذاتي في العمل.

2) موقع السارد «أنا الموقع أدناه»:

بعد موقع السارد أبرز الأقنعة التي وظفتها المؤلفة لموارية الجانب السيرذاتي لها، فالسرد قد راوح بين ضميري الغائب والمتكلم وأسهمت تلك المراوحة في حجب المكون السيرذاتي ليدخل في إطار أعم وأشمل دون أن يلحظ المتلقي ذلك.

لا يمكن القول إن السرد بضمير المتكلم أسلوب تعود أصوله إلى الرؤية، وإنما من المؤكد أن أشير إلى كون الرواية نفسها قد وقعت على هذا الأسلوب من المذكرات[13]، ومن الجدير الإشارة إلى كون رواية السيرة ذاتية ينطلق فيها القارئ ليعتقد أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية في حين أن المؤلف قد اختار أن ينكر هذا التطابق[14]. ويتزايد حضور مسار السرد الخاص بالسيرة الذاتية في المتتاليات السردية التي تناولت الجوانب التالية:

- جلوس الشيخ بدار اللوزة ص 48-49.
- مسار السيرة الذاتية المتصل بالجد عبداللطيف ص 65-66-67-68.
- مولد السامية وعلاقتها بالجان ص 78-79-80-81-82-83.

- زواج سلمى من عبداللطيف ص 96-97.
- وفاة جميلة والإعداد لمراسم الدفن ص 214.

فالسارد حين تطفو على سطح ذاكرته الأحداث العامة التي عاشها أولئك الشخوص، يفضل التنويع والمراوحة في استخدام الموقع. ولا شك أن السارد يضفي على تلك الأحداث نوعاً من التخييل والإبداع حتى ينقل ذلك بصورة جادة إلى المتلقي (إن معظم السير الذاتية مستلهمة من حافز مبدع وبالتالي تخييلي، فهي لا تختار من حياة الكاتب إلا الحوادث والتجارب التي تمضي لتشييد نمط متكامل)[15].

يجهد السارد في الوصول إلى التقريب بين ماضي الذكرى وحاضر اللحظة الراهنة، وهذا ما يحدث في النص حيث يتداخل الماضي مع الحاضر ليصبح معقداً، بل شديد التعقيد، كما أن خلو تلك المقاطع من الحوار والسرد المباشر للأحداث أوجد في النص ما يمكن عده اختصاراً للأحداث والأزمنة من خلال تلك الجمل القصيرة التي تراوحت تقنيات الزمن فيها بين الخلاصة والاستراحة، حيث يندر توظيف المشهد في المتتاليات السردية السابقة. فهي تسرد أحياناً بضمير المتكلم، كما هو شائع في العمل، وأحياناً يتشكل هذا الضمير بلسان جدتها سلمى (كان من عشاق الجن سيدي عبداللطيف دوخيني)[16]. وأحياناً يكون السرد بضمير الغائب (وكان محمد قد ولد للتو من عبداللطيف)[17].

3) توظيف أشكال البلاغة القديمة:

استطاعت المؤلفة أن تزيد من كثافة الحجب المفروضة على سيرتها في طريق الحرير، بعد الارتهان إلى الكتابة، بتوظيف أشكال بديعية قديمة، أبرزها حساب الجمل، وهو حساب يعتمد على قيمة الحروف العددية التي توازي كل من الحروف الأبجدية كما في (أبجد هوز)[18].

توظف رجاء هذه الأرقام تدريجياً مع ذكر الحروف في بداية العمل حتى تنهي ذلك التوضيح في الصفحات الأخيرة، ولاسيما عند الإشارة إلى اسمها عبر حساب الجمل.

الخاتمــــة:

إن الكتابة بهذه الصورة هي نتاج ومقاومة ومحاكاة، هي نتاج أولاً للسياقات الثقافية والاجتماعية، وهي مقاومة ثانياً للظروف المحيطة والواقع السلبي، وهي في الوقت نفسه محاكاة لصورة الذات. إنها نتاج للشعور بالضغط الكبير الذي تعانيه الأنثى في بعض ملامح حياتها، إذ تغيب فرص استثمار الفرص عنها لتكون مستحقة لغيرها من المجتمعات الذكورية، فالثقافة الذكورية تكرس لما يمكن وصفه بـ (التهميش المضاعف)، وهو التهميش الذي تعاني منه النساء في مرحلة كهذه، وأعني بها تلك المرحلة التي تصل فيها الكتابة حد إنكار الذات، درءاً لظروف وأخطار الكتابة في المجتمعات المحافظة، وتبدو الكتابة نفسها بارتداء تلك الأقنعة محاكاة للجسد الأنثوي الذي يخضع لحجب وأقنعة مختلفة، فالمرأة معادل لكتابتها، والحجب الذي فرض عليها إكراهاً في واقعها فرضته اختياراً على سيرتها داخل العمل الروائي، ولعل ممارسة هذا النوع من الكتابة، إن تم بصورة واعية، نوع من العقوبة للمتلقي/ المجتمع، الذي كرس لذلك النمط الثقافي، وإن لم يكن كذلك فهو تمثُّل ومحاكاة لما تفرزه الثقافة، وفي كلا الحالين فهو - بلا ريب - إعادة إنتاج لنمط ثقافي شائع

الهوامش

1) Nancy K. Miller, Subject to change, Reading Feminist Writing, New York: Columbia University Press, 1988.

2) Domna C. Stanton, Autogynography, Is the Subject Different, the Female Autograph, Theory and Practical Autobiography from the Twentieth Century, Domna Stanton (ed) The University of Chicago Press, 1987, pp. 5-20.

3) انظر أعداد جريدة الرياض السعودية 8536 في 1991/9/26م، 8543 في 1991/10/3م، 8557 في 1991/10/17م، 8571 في 1991/10/31م، 8578 في 1991/11/7م، 8606 في 1991/12/5م، 8620 في 1991/12/19م، 8641 في 1992/1/9م.

4) رجاء عالم: طريق الحرير، بيروت، المركز الثقافي، 1995م، ص 244.

5) قسم جورج ماي سلم الألوان الواصلة بين الرواية والسيرة الذاتية، كما تتدرج في طيف الأضواء، من البنفسجي إلى الأحمر:

1) البنفسجي: الروايات التي يكون فيها حضور شخصية الأديب ضعيفاً جداً كالروايات التاريخية والشعرية والأخلاقية والنفسية.

2) النيلي: الروايات الشخصية والسيرية التي مدارها على تطور شخصية رئيسة، لكنها بعيدة عن شخصية الكاتب، وهذا يمنعنا من أن نعدها صورة منه.

3) الأزرق: الروايات السيرذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، كما في السابق، لكن الشخصية الرئيسة تكون مطابقة للكاتب.

4) الأخضر: الرواية السير الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، ويتلاءم هذا مع قص الارتجاعيين.

5) الأصفر: السيرة الذاتية الروائية: وهي لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها قسط كبير من الخيال.

6) البرتقالي: ويستخدم كاتب السيرة الذاتية فيها اسماً مستعاراً لسبب أو لآخر.

7) الأحمر: في السيرة الذاتية هنا تبدو الأسماء حقيقية لا يعرف القارئ غالباً مؤلفها إلا من خلالها وتكون مطابقة لذكريات صاحبها (انظر جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة: محمد القاضي وعبدالله صولة، قرطاج: بيت الحكمة، 1992، ص ص 201-205).

6) ماي، ص 204.

7) اجرى الباحث مقابلة خاصة مع رجاء عالم أشارت فيها إلى تفضيلها ترك كتابها دون علامة الجنس الأدبي وأشارت إلى اقتراح دار النشر الوارد أعلاه، مقابلة خاصة، جدة، 1997/5/11م.

8) Roy Pascal, "The Autobiographical Novel and the Autobiography" Essays in Criticism, 1959; IX, pp. 134-150.

9) رجاء عالم: طريق الحرير، ص 154.

10) السابق، ص 156.

11) السابق، ص 54.

12) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة: نادي جدة الأدبي، 2002، ص 53.

13) لوجون، ص 189.

14) السابق، ص 37.

15) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991، ص 429.

16) طرق الحرير، ص 196.

17) السابق، ص 93.

18) حساب الجمل هو شكل بديعي، راج في العصور الوسطى، لكل حرف من الأعمدة قيمة عددية كما يلي:

أ-1/ ب-2/ ج-3/ د-4/ هـ -5/ و-6/ ر-7/ ح-8/ ط-9/ ي-10/

ك-20/ ل-30/ م-40/ ن-50/ س-60/ ع-70/ ف-80/ ص-90/

ق-100/ ر-200/ ش-300/ ت-400/ ث-500/ خ-600/ د-700/ ض-800/ ظ-900/ غ-1000

انظر (بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد)، بيروت: دار العلم للملايين، 1993، ص 84.

* * *

قطر
الدوحة
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1981





كيف نقرأ النص المسرحي؟

بقلم: سعد أردش

الاجتماعي والفكري الذى يطرحه النص

فانا عندما اختار الآن ، وفى المناخ الاجتماعي والسياسي الذى تطرحه اللحظة العربية ، نصاً مثل « تاجر البندقية » لشيكسبير ، أو مثل «ساعول» لألفييري ، أو مثل «بيازيد» لراسين فلا شك اننى أضع فى اعتباري ما وصل اليه الصراع بين الأمة العربية ، والانسان اليهودى بعد أن صاغته اليهودية دولة زرعتها فى الأرض العربية لتشتت هذه الأمة وتقضى على البقية الباقية من حضارتها ومن أمجادها. وأنا عندما اختار احد نصوص تشيكوف مثل « الخال فانيا » أو « بستان الكرز » لأقدمه لجمهور المسرح الآن ، فلاشك اننى اضع في اعتباري كثيراً من الملابسات التى كان يتسم بها مجتمع روسيا القيصرية فى أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ، ولا شك اننى سالتمس فى صرخات وزفرات شخصيات المسرحيتين صرخات وزفرات المتفرج المعاصر ، حسرة على ما كان يجب ان يتحقق ولكنه لسبب ما ، نابع منه أو من مجتمعه ، لم يتحقق ، ولن يتحقق إلا إذا تغيرت كل المعطيات فى واقعه الاجتماعي .

الكلمة .. والصدق فى التعبير

فالكلمة ، مهما بعد الزمان والمكان ، إذا كانت تعبر تعبيراً صادقاً عن واقعها الاجتماعي ، قادرة دائماً على التعبير عن واقع اجتماعي قريب الشبه حتى ولو لم يكن المجتمعان متطابقين فى كل ظروف بيئتهما .

ولعلنا ، لهذا السبب ، نؤكد دائماً ان مسرح الكلمة الحية ، سيظل دائماً أمل الانسانية فى عقد الحوار الديمقراطي الحي حول قضاياها ومشاكلها وآلامها

وآمالها ، مهما زرعت العقبات فى طريق المسرح ، ومهما تفوقت عليه اجهزة الاتصال بابداعاتها التكنولوجية الحديثة .

ومسرح الكلمة يلقى العبء على الكاتب أولا ، ثم يلقى عبئاً آخر ، على المخرج والممثلين والمصممين . والحقيقة أن أولئك الذين يطلقون على المخرج «مؤلف العرض» يلتمسون حجتهم فى عمليات الابداع التى تقوم بها مجموعة الفنانين المسرحيين تحت قيادة المخرج وهم ينحتون صوراً وتماثيل وأحداثاً كانت كامنة فى كلمات المؤلف ، بل إنها قد لا تخطر على بال المتفرج إذا اكتفى بقراءة النص المسرحي المطبوع فى بيته .

وموضوعنا هو البحث فى هذه المعاناة الابداعية المزدوجة : معاناة المؤلف ليكسو افكاره وخيالاته بالكلمات ومعاناة مجموعة الفنانين المسرحيين وهم يغوصون داخل هذه الكلمات ، فيضعونها تحت المجهر حيناً ، وفوق المشرحة حيناً آخر ، بغية التوصل الى ما هي هذه المادة ؟! .. لعل هي مجرد الألفاظ المخطوطة على الورق نكتفى بتحويلها الى أصوات ؟!.. هل هي مجرد الصور الظاهرة — أو السطحية — التى تنطبع فى اذهاننا بمجرد قراءة الكلمات ؟! .. قد تكون هذه نتيجة منطقية للقراءة الأولى ، ولكنها لن تكون بأى حال النتيجة النهائية ، فالتركيبة المسرحية فى نص المؤلف ليست بهذه البساطة واليسر ، لأنها تضم فى نسيجها كل تعقيدات الحياة الاجتماعية ، بما يعترضها من علاقات وتناقضات فى العواطف ، وفى التقاليد ، وفى الثقافة ، وفى الاقتصاد والسياسة أيضاً . لذلك فان القراءات التالية للنص يجب أن تطبق منهجاً علمياً للبحث عن العناصر الآتية :

أولا : — الواقع الاجتماعي الذى يرصده المؤلف ، مسجلا ، أو رافضاً ، أو ساعياً الى تطويره ، أو مكرساً له ، وهذا أبعد الاحتمالات ، لأن الفنان طامح أبداً لما هو افضل .

ثانياً : — التوجهات العقائدية أو الفكرية لشخصياته الفنية ، وما تطرحه من احداث ، وما تسعى اليه من طموحات .

ثالثاً : — المنهج أو الأسلوب الذى اختطه الكاتب لابداعه ، والذى لا مناص من انتهاجه فى ابداع العرض المسرحي .

رابعاً : — الدلالات التى يريد الكاتب أن يوحي بها الى القارىء أو الى المتفرج ، وهذا فى النهاية ما نستطيع أن نسميه فكر الكاتب .

هذه بوجه عام هى المرتكزات التى يتحتم على فنان المسرح أن يخرج بها من دراسته المتأنية لنص الكاتب ، ولكنها ليست مع ذلك كل المرتكزات ،



فهنالك دائماً السؤال : لماذا هذا النص بالذات ، وليس نصاً آخر ؟! ..

فنان المسرح

هنا يأتي دور فنان المسرح ، وتأتي كلمته هو ، أياماً كانت قائمة ومؤسسة على دور الكاتب وعلى كلمته . هنا يأتى الهدف الانساني والفكري لاختيار نص بالذات ، فى زمان وفى مكان معينين ، وفي بيئة انسانية معينة . وفى اعتقادى أن فنان المسرح يختار نصاً معيناً ، في لحظة معينة ، لأنه يريد أن يقول لجماهيره كلمة يعينه هذا النص بالذات على أن يقولها : الكلمة يتضمنها النص حقاً ، ولكنها تتغير وتتشكل باختلاف الاطار الاجتماعي ، وباختلاف الواقع السياسي والاقتصادى والعسكرى الذى تعيشه الجماعة .

وعلى سبيل المثال ، لو أن مخرجاً فى مكان ما من العالم اختار مسرحية «الفرس» لأيسكيلوس ، ليعرضها على جمهوره الآن ، فهل يختارها ليقول لجماهير اليوم ما كان ايسكيلوس يقوله لجماهير المسرح الأغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، عن حرب ماراثونا وعن هزيمة الفرس والحضارة الفارسية على أيدي اليونان والحضارة اليونانية ؟! لا بالتأكيد .. لابد أن فنان المسرح المعاصر قد وجد في نص «الفرس» كلمة جديدة يحاور بها جماهير اليوم ، لابد أن هذه الكلمة الجديدة ستكون نابعة من تصور فنان المسرح اليوم فى مواجهة الحرب الدائرة بين ايران والعراق ، وما يحيط بها من تعقيدات سياسية واقتصادية ودينية وعسكرية فى الشرق الأوسط ، وما تتصل به هذه التعقيدات من صراعات عالمية حول المنطقة وثرواتها . لهذا فان فنان المسرح اليوم عندما يتناول ايسكيلوس ، أو شكسبير ، أو راسين ، أو ابسن ، أو تشيكوف ، فانه لا يتناوله ناقلا ، وفى نيته أن يقول لجماهيره : هذا ماقاله هذا الكاتب الكلاسيكي العظيم ، بل ليقول من خلاله كلمة وجد مادتها فى هذا النص أو ذاك . وهذا ماجرى العرف على تسميته «التفسير» . ولو لم تكن هذه النصوص العظيمة خالدة وصالحة للتعبير عن المجتمع الانساني فى كل زمان ومكان ، لما أتيح لها هذا الخلود ، ولاندثرت مع غيرها من آلاف النصوص التى كتبها مؤلفوها ثم سقطت من حساب الزمان كأن لم تكن .

وعلى ذلك فان فنان المسرح سيضع فى منهج بحثه — خلال قراءاته المتكررة للنص المسرحي الذى يتناوله — قضية « التفسير » المعاصر الذى سيطرحه على جماهيره ، والذى يجب أن يثير حواراً ساخناً فعالا بين الجماهير حول القضية « المعاصرة » التى يطرحها العرض المسرحي .

ومعنى ذلك ببساطة أن النص لم يكن يطرح هذه القضية المعاصرة عندما كتبه المؤلف ، ولا عندما عرضه فنان المسرح فى عصره القديم ، وأن هذه القضية المعاصرة إنما هى نتاج فكري

« معاصر » للفنـان المسرحـي المعاصر ، نابع من مشاكل وقضايـا عصره التـي تختلف في تحليلها عن مشاكل وقضايـا العصور السالفة بشكل أو باخـر .

ولكن إذا صح هذا النص المسرحي القديـم ، وهـو صحيـح ، بدليـل التفسيرات الحديثة التي تطالعنـا كل يوم على خشبات المسارح في العالم لنصوص قديمة (ولعل من ابرزها واعمقها اثراً هو آخر تفسير قدمه بيتر أوتول لمسرحية «ماكبث» لشيكسبير على مسرح الأولد فيك في لندن) فماذا عن النص المعاصر أو الحديـث ، ثم مـاذا إذا كان كل من الكاتب المسرحي والفنان المسرحي ينتميان الى نفس الواقـع الاجتماعي، ويعيشـان نفس اللحظـة الحضارية ، ؟! ... لا شك أن الأمر يطرح يشكلا مختلفـا للعلاقة بين الفنـان المسرحي والنص ، فاذا كـان الفنـان المسرحي المعاصر يختار نصا قديما لأنه وجد فيه اطاراً تعبيريا صالحة لطرح قضية المعاصرة ، فانه يختار النـص المعاصر أو الحديث لأنه أكثر مبـاشرة في التعبير عن قضيته وقضية مجتمعه ومعنى ذلك أن القاعدة الفكرية واحدة عند الكاتب وعنـد الفنان المسرحـي ، ولكنه يبقى دائماً ـ مع ذلك ـ مفسراً لنص الكاتب ، وليس ناقلا له : فلقـد يتناول النص أكثر من واحد من الفنانين المعاصرين ، في نفس البلد ، أو في بلدان مختلفة ، وفي نفس اللحظة أو في لحظات متقاربة ، ومع ذلك فان العروض المسرحية التي يقدمها هؤلاء الفنانون لم تكون نسخاً متكررة، ولن تقول نفس الكلمة ، وبنفس الشكل .

ونستطيع أن نخلص من كل هذا الى أن النص المسرحي الأدبي شيء مختلف تمام الاختلاف عن العرض المسرحي الذي يبتدعه فنان المسرح مستعيناً بهذا النص : إن النص المطبوع يبقى دائمـاً نوعاً من الأدب الجامد ، الراكد ، الفاقد الحياة والحيوية ، وهو لا يكتسب الحياة والحركة ، ولا ينبض بالصراع الحقيقي إلا عندما يتنفسه ويعيشه ويجسده فنان المسرح على خشبة المسرح ، من خلال إبداعاته المتعددة النوعيات والأشكال .

حقاً أن القارىء للنص ـ حتى القارىء العادي الذي يتمتع بقليل من الثقافة وقليل من الخيال والقدرة على التصور ـ يستطيع أن يرى الشخصيات وهي تتحاور على مسرح خياله ، ولكن هذا يبقى في اطار التصور القريب من احلام اليقظة ، ولا يرقى الى ادنى درجات الابداع .

مراحل الابداع في العرض المسرحي

إن قراءة فنان المسرح ، مخرجاً كان أو ممثلا أو تشكيلياً أو موسيقياً ، تستهدف التوصل الى مرتكزات الابداع وهي تتكـون من : مرتكزات فكرية ـ



مرتكزات تعبيرية ـ مرتكزات تشكيلية ـ مرتكزات شاعرية أو فنية .

الأسس الفكريـــة

يندر أن يمسك كاتب المسرح قلمه ليحرك على الورق مجموعة من الشخصيات الفنية إلا إذا كانت هذه الشخصيات تطرح معاناتها تناقضات فكرية في مواجهة بعضها البعض ، أو في مواجهة عدو فيزيقي أو ميتافيزيقي ، غائب أو حاضر . ومنذ القراءة الأولى يستطيع فنان المسرح أن يتبين الأسلوب الذي اتبعه الكاتب ، فاذا كان واقعياً كجوركي أو تشيكوف أو برنادرد شو أو نعمان عاشور ، كانت شخصياته تجمع بين صفتي الابداع والحقيقة ، فهي ابداع لأنها من مخلوقات الكاتب ، وهي حقيقة لأنها ترتدي من سلوكها و كلماتها رداء الحقيقة الاجتماعية ، وتكاد أن تكون كائنات اجتماعية شبيهة بالناس اللذين نعايشهم ، حتى لترى فيها فلاناً أو فلانة ممن تعاشر وتعرف ،وفي هذه الحالة فان الشخصيات تتحاور كما تتحاور في الحياة ، حول مجموعة من الأفكار التي يضطرم بها خضم الحياة ، وهذه الافكار تتناول بالطبع جانباً أو آخر من جوانب الحياة الاجتماعية : الأسرة ، الأخلاق ، الوظيفة ، الاقتصاد ، السياسة .. الخ . وعلى الفنان المسرحي أن يرصد خلال قراءاته العديدة ما نستطيع ان نطلق عليه (الكلمات المفاتيح) أو (الجمل المفاتيح) التي تكون الأساس الفكري للعرض المسرحي ولنضرب لذلك مثلا مسرحية «بيت الدمية» لهنريك ابسن . سوف نلاحظ منذ الوهلة الأولى أن أحداث المسرحية تدور حول سؤال : هل تثابر « نورا » على معاملتها لزوجها « تورفالد هلمر » تلك المعاملة التي تنطوي على انكار الذات ، وهل يقابل هو هذه المعاملة بالمثل ؟! وبمعنى آخر : هل يضمر الزوج فكرة المساواة بينه وبين الزوجة في الحقوق والواجبات ؟! إن ابسن يحرك شفاة الشخصيات بعبارات ترسم الطريق ، بحيث تؤدي في النهاية الى الموقف الفاصل الذي يواجه فيه الزوج لحظة الكشف عن مكنون فكره الاجتماعي ، فاذا به يسقط كل الاقنعة ، ويتحول فجاة من رجل اوربي ناعم الملبس ، رقيق الحاشية ، الى انسان قبلي ـ بل بدئـي ـ يختص نفسه بكل الحقوق ، ولا يلتزم في مواجهة الآخرين بواجب ما ، انها الآنانية والغرور . أما نورا فانها حتى انفجار هذا الموقف كانت مفعمة بالثقة في مساواتها للرجل ، وكانت تسلك هذا السلوك ، فتحمل نفسها التزامات الرجل في غيبته أو في لحظات ضعفه أو مرضه ، وعندما تقع الواقعة ، وتتكشف لها حقيقته ، لا تملك إلا أن تهجر بيت الزوجية ، لتتعلم من جديد ...

إن فنان المسرح يقف عند تلك «الكلمات المفاتيح» التي تشكل أساس هذا التناقض ، ليستخلص منها القاعدة الفكرية للعرض .

لقد اخترت هذه المسرحية لبساطتها

ووضوحها ، ودلالتها الاجتماعية التى ماتزال حية فى كثير من مجتمعاتنا حتى اليوم ، ولكن الفكر ياخذ شكلا اكثر تعقيداً فى كثير من التراث المسرحي ، وخاصة فى المسرح الحديث ، الذى يضفى السمة الاقتصادية والسياسية على كل احداث الحياة .

والقاعدة الفكرية للنص المسرحي تطرح مشكلة التفسير ، وتثور هذه المشكلة أساساً إذا لم يكن فنان المسرح مؤمناً كل الايمان بالتوجه الفكرى للكاتب فى اطار القضية التى يطرحها . فلقد يكون المخرج ، أو ممثل الزوج ، فى مسرحية إبسن ، نمطاً اجتماعياً انانياً ومتجبراً فى مواجهة المراة مثل «تورفالد هلمر» .. ولكن هذه مشكلة فرعية وقد نتعرض لها فى مقال آخر .

الأسس التعبيرية

إذا كانت اللوحة فى فن التصوير تتخذ لغتها من الخط واللون ، وإذا كان التمثال فى فن النحت يتخذ لغته من امكانيات التشكل في الكتلة ، فان فن العرض المسرحي يتخذ لغته أولا من صوت الممثل وحركاته واشاراته وإيماءاته ، وثانياً من مجموعة المؤثرات التشكيلية والضوئية والصوتية . وإذا كان كاتب المسرح يهتم فى معظم الأحوال بالتعرض لهذه السمات التعبيرية فيحددها فى ملاحظاته ، فانه عن وعي أو عن غير وعي ، يوردها بشكل غير مباشر فى حوار شخصياته . ولقد كان الكتاب فى المسرح الأغريقى يوردون هذه التفاصيل التعبيرية والتشكيلية فى متن الحوار ، ويقصرون ملاحظاتهم على دخول وخروج الممثلين والجوقة ، فهذا «أوديب» سوفوكليس مثلا يخاطب افراد الجوقة الذين يمثلون شعب مدينة طيبة فيقول :

« لماذا تجثون أمامي هكذا ، وتتضرعون باغصان تتوجها شرائط بيض ؟! بينما امتلأت المذابح بدخان البخور ، وارتفعت فيها أصوات التراتيل ، ودوت فى ارجائها آهات الحزن والآنين ؟! » .

ونحن نرى فى هذه العبارات التى ينطق بها أوديب أشارات صريحة لحركة الممثل وصوته ، بل وللاصوات التى نستمع اليها من الخارج « من المذابح » ، ونرى أيضاً اشارة صريحة لجزئية من جزئيات الاكسسوارات التى يحملها أفراد الجوقة ، وهى الاغصان التى تتوجها شرائط بيض ، بل إن ذكر المذابح ليؤكد لنا تفصيلة جوهرية من تفاصيل المنظر المسرحي .

غير أن هذه السمات التعبيرية والتشكيلية صريحة ومباشرة وواضحة ، بحيث لا يعاني فنان المسرح ادنى جهد فى التعرف عليها ، وإن كان بالطبع سيعاني فى ابداعها وتجسيدها كل المعاناة ، ففى ابداع الصوت مثلا كيف يبدع أصوات التراتيل ، وآهات الحزن والآنين ؟! .. ولكن القضية تصبح أكثر صعوبة إذا انتقل بنا الكاتب من المباشر والصريح الى الصور المركبة المعقدة التى تجتاح نفس الانسان أفراداً ومجتمعات . ولنتامل مثلا هذه الصورة العسيرة التحقيق ، فى كلمات الجوقة ، فى مسرحية « انتيجون » سوفوكليس :

« إذا غضبت الآلهة على اسرة ، الح الشر فى غير مهلة على ذريتها . كذلك موج البحار ، حين تدفعه الريح العاصفة من تراقيا ، فيكتسح سطح هوة البحر ويحرك فى الأعماق ذلك الرمل الأسود الذى يثيره الهواء ، فى حين يصخب الساحل ويئن حين يضربه

هذه صورة فيها من الابداعات التعبيرية والتشكيلية الكثير ، وإن كان صعب المراس ، وهي بالتاكيد إحدى الصور التى يتوقف عندها فنان المسرح كثيراً ، سواء كان مخرجاً او ممثلا او مصمماً للاطار التشكيلي .

ولكن مهمة التعبير تقع ـ كما قلنا ـ على عاتق الممثل بالدرجة الأولى ، ومن هنا فان على الممثل ان يضع امامه هذه المفردات : غضب الآلهة . الشر . موج البحار حين تدفعه الريح العاصفة . يكتسح . يحرك فى الاعماق . الأسود . يصخب . يئن . يضربه الماء .

هذه ألفاظ وتعبيرات قد تمر على القارىء العادى مرور الكرام . وقد لا يبذل اقل القليل من الجهد توصلا الى إدراك معانيها ، أو حتى الالمام بالصور التى تنطوى عليها ، ولكنها بالنسبة للممثل شيء آخر ، إنها أدوات التعبير عنده ، وعليه دون شك أن يحقق فى تعبيراته الصوتية والحركية هذه الصور العاتية التى صاغها المؤلف فى مجموعة من الألفاظ .

ولكي يحقق الممثل المستوى الأمثل للتعبير عن دلالات هذه الألفاظ وهذه التعبيرات ، لابد أن يكون ملماً بتشريح اللغة ، وامكانيات التعبير داخل الكلمة المنطوقة ، فليست الكلمات فى اللغة مجرد حروف متراصة ، ولكن لكل حرف معناه ومنطوقه وقدراته التعبيرية ، وتقسيمات الحروف الى ساكنة ومتحركة ليست تقسيمات لغوية فقط ، ولكنها تقسيمات تشير الى قيم تعبيرية . وإذا اجتمع حرفان في مقطع فلابد أن يسأل فنان المسرح نفسه : لماذا هذان الحرفان بالذات ؟! ماهي وظيفة هذا الاجتماع ؟! ولماذا اختار الكاتب هذا المقطع في هذه اللحظة بالذات ؟! فاذا التقى مقطعان او أكثر فى كلمة واحدة فان الأمر يصبح أكثر تعقيداً ، وربما طرح على فنان المسرح سؤالا حول مترادفات الكلمة فى اللغة ، فلماذا أختار الكاتب هذه الكلمة دون غيرها من المترادفات ، ولا شك أن الفنان كلما كان عليماً بتشريح اللغة ، كلما استطاع أن يكتشف فى يسر أن المترادفات إذا كانت متقاربة المعنى فليست متطابقة ، وأن كل مرادف يختلف عن غيره فى كثير من الصفات التى لا تقتصر على الشكل ، بل تنال المحتوى أيضاً .

الأسس التشكيلية

وما قلته عن البحث فى الأسس

التعبيرية في كلمات النص ، يقال أيضاً عن الأسس التشكيلية ، فاذا كان تعبير الممثلين يقدم المعادل التعبيري للنص ، فان الاطار التشكيلي يجب أن يقدم المعادل التشكيلي للنص . ولا يقتصر الأمر هنا على الملاحظات التى يوردها المؤلف فى أول الفصل ، أو فى بداية المشهد ، فلقد يقول المؤلف أن الأحداث تجرى فى محكمة ، كما نرى مثلا فى شرح عبد الوهاب البياتي لمنظر الفصل الأول في مسرحية «محاكمة فى نيسابور» : عمر « الخيام » يدخل الى قاعة المحكمة وهو يرتدى البياض حداداً على ملك شاه السلطان ...

فالكاتب عادة ما يبسط تصوره للديكور فى هذه الملاحظات بسطاً تسجيلياً لمجرد تحديد المكان ، ولكنه يضع على لسان الشخصيات صوراً يستطيع فنان المسرح ان يتلمس فيها طبيعة هذا المجال ، واسلوب صياغته ، وفى نفس مسرحية البياتي يقول الخيام مخاطباً قضاته فى الفصل الأول بعد صفحات قليلة : « إننى لأرى خلل ليل نيسابور الذى يمطر دماً ، كتاب اقليدس ذا الغلاف الملون ، وغيره من الكتب ، التى تلعبون الليل لعبتكم الأخيرة على ضوء نارها ، تعاد كتابتها بحروف جديدة » . ولا شك أن الفنان التشكيلي فى المسرح سيتوقف كثيراً عند هذه العبارة ، وغيرها من العبارات التى تحمل هذه الصور النابعة من أحداث المسرحية ، ومن الصياغة النفسية الفردية والاجتماعية لهذه الأحداث ، قبل أن يتخذ قراراته النهائية فى خطوط تصميمه والوانه وأشكاله .

الأسس الشاعرية والفنية

المسرح نوعية من أرقى أنواع الشعر بالمعنى العام في الأدب والفن ، وهو شعر نجد مفرداته فى الصياغة الدرامية بكل ما تنطوى عليه الدراما من أسرار الصياغة الأدبية . وكما اننا نرصد فى فن الشعر الكلاسيكى والحر ، ونرصد فى كل مذهب أساليب وأساليب تختلف باختلاف تقسيمات الشعراء وانتماءاتهم ، بل تخلف أحياناً داخل المذهب الواحد من شاعر الى آخر ، كذلك فان الصياغة الدرامية لا تقوم على قاعدة ثابتة : ففـي المنهـــج الكلاسيكي تتعدد الأساليب ، وفى الواقعية نجد كثيراً من السمات الواقعية نجد كثيراً من السمات المختلفة المتضاربة ، وفى التعبيرية لا يتفق كاتبان فى صياغة واحدة . وعلى ذلك فان كل نص مسرحى يقوم على مقومات شعرية وفنية وتقنية خاصة ، أياً كان انتماؤه المنهجى أو المذهبى .

والفنان المسرحى فى قراءته للمسرحية يرصد الركائز الشعرية والسمات الفنية التى يعتمدها الكاتب فى بناء مسرحيته ، ليتخذ منها أرضية شاعرية وفنية للعرض المسرحى ، وهذه الأرضية تبدأ من التفاصيل توصلا الى نسيج عام متوائم ، متوحد فى اطار مذهب واحد ، وأسلوب واحد ، فالنص على نهجه الشعرى وأسلوبه ، ونحن لا نستطيع أن نقدم عرضاً كلاسيكياً لنص واقعى ، أو عرضاً تجريدياً لنص رومانتيكى . إن مسرح راسين مثلا يقوم بالدرجة الأولى على العواطف المشتعلة التى تصل فى اشتعالها الى درجات دموية عالية ، بينما يقوم مسرح الشاعر الايطالى دانونزيو على نوعية أخرى من العاطفة ؛ عاطفة تدور حول الجنس وتتغذى عليه ، ومن غير المنطقى أن نتناول الأول نفس «تناول الثانى» . ولقد تبدو المقارنة أكثر وضوحاً بين كتاب العبث و «بيراندللو» : بيراندللو يصنع لحمة مسرحه من صميم الواقع . ولكنه يسمى واقعه «مسرح الاقنعة» أو «مسرح داخل المسرح» ، هذا نوع من تجريد الواقع ، أو مسرح الواقع ، وهى نسق شديد الاختلاف عن اتجاه العبثيين من أمثال «يونسكو» أو «بيكيت» ، فهؤلاء يكثفون فى صياغتهم عبث الحياة وعدميتها ، بينما بيراندللو ينعى على المجتمع الانسانى تعدد أقنعته الاجتماعية عن قصد ، وكل من ينادى صياغة عبثية ، ومسرح بيراندللو يصوغ الواقع فى مسرح داخل المسرح ، ونستطيع أن نجمل بحثنا فى هذه المقارنة فى نتيجة يقينية ، هى أن العرض العبثى يجب أن يقوم على اطار من الشعر العبثى ، وأن العرض البيراندللى يجب أن يقدم فى مسرح مجرد .

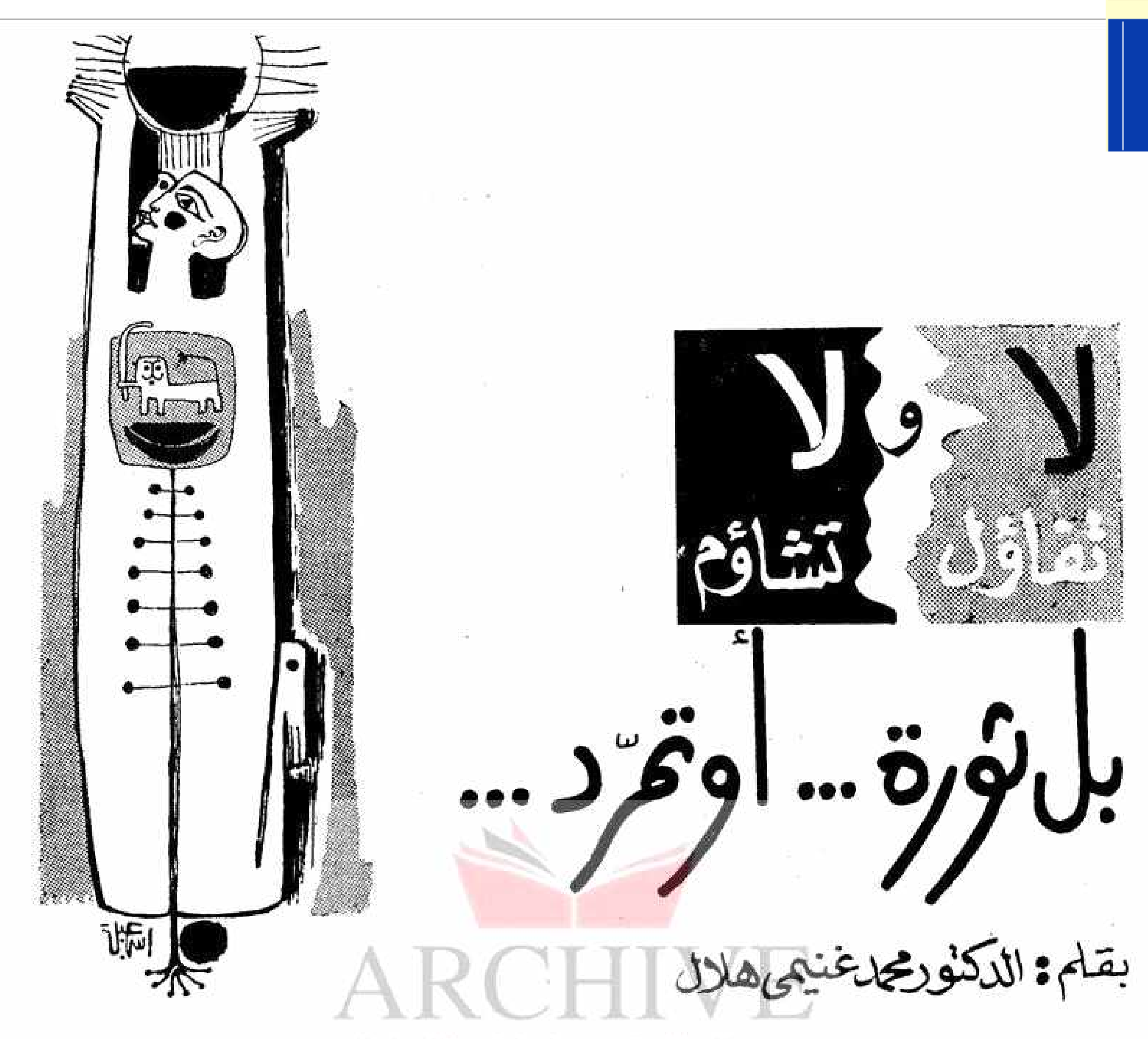
● ● ●

وأود أن أؤكد فى النهاية أن قراءة فنان المسرح للنص الأدبى تختلف اختلافاً جذرياً عن قراءة الناقد المسرحى له ، ولعل هذا أن يكون واضحاً فيما اتبعت من منهج للبحث ، فالناقد يقرأ النص بقصد تقويمه ، ويتخذ منهجه من واقع القياسات والمعايير التى استقر عليها علم النقد ، بينما فنان المسرح يضيف الى هذا البعد بعداً آخر ، هو العرض المسرحى الذى سيبدعه على أساس من النص . وربما كانت قراءته أقرب الى قراءة ناقد العرض المسرحى ، اذا توفرت له وسائل التعبير عن كل مقومات العرض .

لقد حاولت أن اقدم لك أيها القارىء العزيز تصوراً «نظرياً» للطريقة التى يقرأ بها فنان المسرح النص المسرحى بهدف تناوله فى عرض مسرحى . ولكنى أعدك بلقاءات أخرى اتجاوز فيها النظرية الى التطبيق ، فالتقى معك فى قراءات لبعض النصوص المسرحية المختارة ، بحيث نعانى معاً مرحلة البحث عن مقومات الابداع فى نص الكاتب المسرحى ، ولعل هذا أن يكون مسرحاً خيالياً نتفق على تاسيسه معاً ، تحدياً لكل الظروف التى تحول بيننا وبين تقديم مسرح حقيقى . فالى لقاء .

سعد أردش

مصر
المجلة
العدد رقم 81
1 سبتمبر 1963



لا تفاؤل ولا تشاؤم بل ثورة ... أو تمرّد ...

بقلم: الدكتور محمد غنيمي هلال

آن ان نقضى على التعلل برفض ادب او قبـــوله تبعا لمعيار التشاؤم والتفاؤل وحدهما ، فكثيرا مـا يضلل هذا المعيار فى تقويم الأدب ورسالته ، وقد ادى ذلك ــ فى بعض ما نسمع ونقرا ــ الى الرجـــوع للدلالة المباشرة للأدب والموقف الأدبى ، مما نعده ويعده النقد العالمى نظرة متخلفة . ولم تعد لهذا المعيار قيمة فى النقد العالمى المعاصر ، فـلا ينبغى بحال أن نحاول اللجوء اليه ، وعلى منهج خاطىء . ولهذا يجب أن نصفى هذه القضية ، فنبين معنى التشاؤم والتفـاؤل الفلســفيين ، ونشـأتهما فى الفلسفة العالمية ، ثم صلتهما بالانتاج الأدبى ، وخطأ تطبيقهما فى الموقف الادبى ، وارتباطهما مع ذلـك بثورة الفكر البشرى أو تمرده ــ على فرق ما بين الثورة والتمرد ــ ثم بعزلة الوعى الانســـانى أو جماعيته . ولكل هذه المسائل صلة بالموقف الادبى، فى معنى الموقف الحديث .

واصل التفاؤل فى العربية التيمن ، وهــو ضد الطيرة (بتشديد الطاء وكسرها) وهى ما يتشاءم به ، أى يتوقع به السوء . وقد كان العرب يسمون مظان المهالك بأضدادها تفاؤلا بالجاة منها ، فمثــلا يسمون المهلكة مفازة ، أى مكانا للفوز ، ويسمون الكسيرة جبيرة ، تفاؤلا بجبرها مما أصابها من كسر والتيمن المرادف التفاؤل مأخوذ من اليمـــن أى البركة ، واصله من اليمين ضد اليســار ، ولهذين المعنيين صلة شعبية بما كانوا يسمونه : السوانح والبوارح . فاصل البرح الشر ، والبارح من الصيد ما مر من يمين الصائد الى يساره ، وكانوا يتشاءمون به ، وضده السوانح ، وهى من الصيد ما مرت من يسار الصائد الى يمينه ، وكانوا يتفـاءلون بها . فلمعنى التفاؤل والتشاؤم صلة بعقائد شعبية تركت اثرها فى الأدب ، فاليمين واليمن بركة وبشارة ، والشمال شر وشؤم ، يقول الشاعر لحبيبته :

ابينى ، اف يمنى يديك جعلتنى   فافرح ، ام صيرتنى فى شمالك
ابيت كانى بين شقين من رحى   حذار الردى او فرقة من زيالك

ومن المشهور أنهم كانوا يتشاءمون كذلك بنعيب الغراب ، لانه شؤم بالبين ، فكان آخرون يعيبون

على سواد الشعب مثل هذا التطير ، ومنهم من قال فيما يرويه المبرد فى الكامل :

والنـاس يلحـون غـرا ب البـين لما جهـلوا
ومـا غـراب البـين الا ناقـة أو جمـل

ويسندون الى مجنون ليلى انه خرج يوما لزيارة ليلى ، فلما قرب من منزلها لقيته جارية عسراء (اى تعمل بيدها الشمال دون اليمين) ، فتطير منها ، وانشأ يقول :

وكيف يرجى وصل ليلى ، وقد جرى
بجد القوى والوصل أعسر حاسر
صديع العصا صعب المرام ، اذا انتحى
لوصل امرىء جذت عليه الاواصر

فالمعنى الأصلى للتفاؤل والتشاؤم – على حسب ما سبق ان قلنا واستشهدنا – له صلة وثيقة بدراسات الفولكلور والعادات والتقاليد الشعبية التى تركت آثارها فى الأدب ، ومعانى الألفاظ اللغوية ، ولكن هذا المعنى – على الرغم من انه أصل للمعانى الفنية الفلسفية التى سنذكرها – لا اهمية له فى دراستنا ، لأنه متصل بالمزاج والتقاليد ، لا بمبدأ عقلى أو فنى .

وقد اصبحنا نسوى فى المعنى بين التفاؤل والكلمة المرادفة له فى اللغات الاوربية ، وهى : optimisme ، كما نسوى فى المعنى بين كلمة التشاؤم والكلمة الأجنبية المرادفة لها كذلك ، وهى : pessimisme – والأولى مشتقة أصلا من الكلمة اللاتينية optimus وهى صيغة التفضيل من bonus (= bon) أى طيب وحسن ، والثانية من الكلمة اللاتينية pessimus ، وهى صيغة التفضيل من malus (= mal) بمعنى سيىء أو ردىء . وقد صارت الكلمتان الأوربيتان السابقتان اسمين لمذهبين فلسفيين تركا أثرهما فى الأدب فى عصر متأخر . وقد سبقت الكلمة الأولى : « التفاؤل » optimisme الى الوجود ، فاستخدمت كذلك فى الربع الثانى من القرن الثامن عشر ، وقبلت من الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٦٢ – أما الكلمة الثانية فلم تستخدم كذلك الا فى أوائل القرن التاسع عشر فى أوربا ، ولم تصبح اسما فلسفيا فى معارضة الكلمة الاولى الا عام ١٨١٩ ، على يد شوبنهور ، على حين اشتهر لايبنتز بأنه الذى فلسف الكلمة الأولى . وبعدت الكلمتان السابقتان عن أصل وضعهما اللغوى ، كما يجب ان نلحظ نظير هذا البعد فى استخدامنا لكلمتى التفاؤل والتشاؤم العربيتين ، بعد أن جعلناهما مرادفتين للكلمتين الأوربيتين .

ولكى نصل الى نتائج حاسمة فيما يخص الانتاج الأدبى والمذاهب الفنية فيه ، لا ينبغى أن نسترسل فى خلافات جزئية ، بل علينا أن نحدد الفرق بين التفاؤل والتشاؤم فى طرفيهما الكاملى التناقض . واذن يكون مبنى التشاؤم والتفاؤل على مبدأى الخير والشر فى هذا العالم ، وصراعهما بعضهما مع بعض ثم على المصير المحتوم من صراعهما . ولا يزعم أحد من المتفائلين – ومنهم لا يبنتز نفسه – ان الشر لا وجود له ، ولا يجرؤ متشائم على انكار وجود الخير فى العالم كذلك ، ولكن على حين يزعم المتفائلون أن الخير أصل ، وان الشر عارض ، يرى الآخرون أن الشر هو الأصل . ويترتب على المسلكين تبرير نفسى يؤثر فى نظرة كل من الفريقين للحياة . فيرى الأولون فى نظراتهم القصوى – مثل لايبنتز ، وبوب وبولنجبروك وسبينوزا[1] – أن الشر عارض ، بل يرى لايبنتز ان هذا العالم خير ما يتصور من عوالم ، وبعبارة أخرى : ليس فى الامكان ابدع مما كان ، على حين يرى الفريق الآخر فى تطرفه أن الشر هو الغالب ، حتى ان الحياة لا تستحق أن يعيشها الانسان ، لأن الشر يقضى على الخير ، ويتبع ذلك أن الألم هو الأصل ، واللذة عارضة ، تمر فى صورة لحظات قصيرة لا وزن لها .

وتتصل هذه التجريدات الفلسفية كذلك بالبحث عن السعادة ، فينشدها قوم وراء هذا العالم ، فى الدار الآخرة . فالسعيد من تملك الحقيقة الكبرى باهتدائه الى الله ، وفى ظفره برضاه ، كما يرى سان اوغسطين مثلا ، أو أن السعيد من قضى على حاجاته جميعا بالزهد ، كما يرى ذلك الصوفية . وهناك خلق الفضيلة وترويض النفس عند الرواقيين وخلق المتعة عند الأبيقوريين الذين يعارضهم أمثال سينكا فى محاورته العاشرة من كتابه « الحياة السعيدة » بأن الفضيلة هى السعادة ، وأن الرجل الفاضل لا يمكن ان يلحقه شر ، لا فى هذه الحياة ، ولا بعد الموت ، كما يقول سقراط وافلاطون . وهذا حل ميتافيزيقى لمشكلة الخير والشر ، أو للتشاؤم والتفاؤل والبحث عن السعادة .

ولا يعنينا كثيرا هنا أن نسترسل فى هذه الاتجاهات الميتافيزيقية . بل علينا ان نربطها

بالمسلك الايجابى أو السلبى تجاه الحياة ،والمجتمع ، فاذا بلغ التفاؤل حد تيسير كل شىء ، والنظر الى الجانب السهل من وجهة نظر فردية ،ادى ذلك الى عزلة الفرد واستهتاره ، وحينئذ يقترب التفاؤل من التشاؤم فى الأثر الاجتماعى الضار ، فى حين يدفع التشاؤم الى سلبية مطلقة ، تستهتر بالحياة والناس . فسواء نشد المرهب سعادته فى صومعته أم دفن المستهتر وجوده فى ملذاته ، فكلاهما قد قضى على ذات نفسه بوصفه مدنيا ونفى نفسه من مجتمعه ، وانتهى الى نوع من العدم ، يتنافى ومعنى الوجود الانسانى المدنى فى أولى مبادئه .

ولكنا اذا انتقلنا من هذه التجريدات الى المجال الأدبى ، رأينا المسألة فى ضوء آخر . ذلك أن مرد التشاؤم والتفاؤل فى الادب الى أسس التفكير الانسانية ، والتعبير عن معوقات السعادة . وسواء اتخذ هذا التفكير طابعا أقرب الى اليأس ، أم اتجه الى البحث عن مخرج من هذه المعوقات ، وسواء كان هذا المخرج فى صورة عقيدة غيبية أم صورة صراع اجتماعى وادراك مدنى ، فهو أولا وآخرا تفكير انسانى ، له الى جانب دلالته على نظرة صاحبه ، ميزة التأمل فى نظم مدنية ، تنتج عنها مدلولات ــ سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة ــ تتصل بتعميق الادراك ، ومعرفة الوجود ، والنظر اليه من جوانب مختلفة قد تتكامل متى تكشفت عن ابعاد اجتماعية ، ولو من خلال عقائد غيبية .

* * *

فمثلا صور اليونانيون الانسان ضحية للقدر ، كما فى مسرحيات أيسخيلوس وسوفوكليس ، أو ضحية للعنة حلت عليه من آبائه ، ولم يقل أحد أن هؤلاء متشائمون ،لأنهم يدركون الخير والشر فى صورة جماعية وعندهم ان كل شر يأتيه المرء يتعدى ضرره نطاق من يرتكبه. ويظل الشر فى صراع كذلك مع الخير حتى ينتصر الخير فى عاقبة الأمر . وتتراءى هذه العقيدة فى ثلاثية أيسخيلوس التى عنوانها جميعا . أورستيا ، ــ حيث ينال أورسطس العفو بعد قتله امه ــ فى المسرحية الثالثة التى عنوانها : يومينيدس .

ومشهور أن ابا العلاء كان يعد الوجود الانسانى بمثابة جناية ، وانه كان يستوى لديه صوت النعى اذا قيس بصوت البشير ، وانه قال «وهل صحة الجسم الا مرض ؟ » وقد عد الشر أصيلا فى الناس:

ما فيهم بر ولا فاجر   الا الى نفع له يجذب
أنفع من أنفعهم صخرة   لا تظلم الناس ولا تكذب

ولكنه فى صيحاته الساخطة الآيسة أكثر الاحيان قد عمق معرفتنا بالشر وطبيعته ،وبخاصة فى مجتمعه . ووراء ذلك تتراءى الرغبة الايجابية ، والحرص الخصب على نشدان التغيير الاجتماعى الشامل ، لدى القارىء لهذه الصيحات العميقة :

مل المقام ، فكم أعاشر أمة   أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية،واستباحوا كيدها   وعدوا مصالحها ،وهم أجراؤها

وكثيرا ماتخذت شكوكه الميتافيزقية طابعا ايجابيا فى التشهير برجال الدين فى عصره، وبزيف ادراك التقوى لدى الناس ، وبدجل الوعاظ ،مثلا :

وقد فتشت عن أصحاب دين   لهم خلق وليس لهم رياء
فألفيت البهائم ، لا عقول   تنير لها الطريق ، ولا ضياء
وأصحاب الفطانة فى اختبال   كأنهم لقوم أنبياء
فأما هؤلاء فأهل مكر   وأما الاخرون فأغبياء
اذا كان التقى بلها وعيا   فأعيار المذلة أتقياء

ويصف كذلك بعض وعاظ عصره :

فويحك قد خدعت وأنت حر   بصاحب حيلة يعظ النساء
يحرم فيكم الصهباء صبحا   ويشربها على عمد مساء
يقول لكم : غدوت بلا كساء   وفى لذاته رهن الكساء
اذا فعل الفتى ما عنه ينهى   فمن جهتين لا جهة أساء

ومعلوم ما قام به أقانيم الثورة الفرنسية الثلاثة من جهد اجتماعى فى سبيل قيام الثورة الفرنسية التى آتت ثمارا انسانية طيبة ، وهم ديدرو وروسو وفولتير . وقد كان روسو متفائلا ، وعنده أن كل ماخرج من يد الطبيعة فهو حسن ، ولكن الانسان هو الذى يفسده .

وفى رسالته فى العناية الالهية ما يؤكد هذه العقيدة ، فى حين كان ديدرو ذا تشاؤم ميتافيزيقى يكاد يكون مطلقا . وعلى الرغم من تناقض أقواله فى طبيعة الانسان ، فانه يقرر أن المرء حيوان ضار لو ترك لطبيعته ، فانه حينئذ سيغتصب زوجة أبيه، ويدق عنق والده . وقد كان فولتير متشائما فى اعتقاده فى تأصل الشر فى العالم ،وقد ألف قصته « كانديد او التفاؤل » ، ليرد على لايبنتز وروسو فى تفاؤلهما . ولكنه بعد أن يصور لنا « كانديد » ، وقد تعرض لكوارث من شأنها ان تهد عقيدته فى التفاؤل وانتصار الخير ، ينهى قصته بقولته المشهورة ردا على البحث فى الخير والشر : « الا فلننصرف الى فلاحة بستاننا » . فينتهى بذلك الى البحث عن السعادة فيما يتاح لنا من عمل الخير برغم كل العوائق الطبيعية وغير الطبيعية . وهذا

مسلك يذكرنا بما أهتدى أليه فاوست فى مسرحية فاوست الثانية لجوته ، حيث عرف ان الحقيقة فوق مستوى العقل البشرى ، والسعادة فى عمل الخير ، وفى الحب ، حب الانسانية وحب الجمال الذى يرمز له جوته بهيلين . ويختتم جوته مسرحيته الثانية هذه بقوله :

« ان الانوثة تقودنا الى أعلى »

وقد كان باسكال يرتاع اشد الارتياع لفكرة الوجود ، ووحدة الانسان ، وجهل مصيره ، ويستفرق فى ارتياعه حتى ليعروه اليأس :

« حين انظر الى هذا العالم الصامت كله ، وفيه الانسان لا نور لديه ، متروكا لنفسه ، كأنه ضال فى هذا الجانب من العالم دون أن يدرى من الذى وضعه فيه ، وأى عمل اتى ليفعله فيه ، وما مصيره بعد الموت ، عاجزا عن كل معرفة ، حينئذ يعرونى رعب شبيه بالرعب الذى يعرو امرا حمل نائما الى جزيرة مهجورة مرعبة ، فانتبه لا يعرف اين هو ، وليست لديه وسيلة للخروج منها ، واتعجب من أجل ذلك كيف لا يعرو الانسان الرعب من مثل هذه الحالة البائسة » .

ولكن يبقى لدى باسكال مخرج ايجابى من هذه الحالة ، هو حرية الانسان فى توجيه مصيره ، فعليه أن يغامر . ومن أجل ذلك يشبهه بالمبحر الذى لابد له أن يبحر ، ولكن بقيت أمامه حريته فى اية سفينة يختار الابحار

ثم ها هو ذا لابروبير ، من الاخلاقيين فى العصر الكلاسيكى الفرنسى ، يرى الشر اصيلا فى الناس ويقول :

« لا ينبغى ان نغضب على الناس حين نرى قسوتهم وكفرانهم بالصنيع ، وظلمهم وغطرستهم وحبهم لانفسهم ، ونسيانهم للاخرين ، فهم هكذا خلقوا ، وهذه طبيعتهم ، ويستطاع تقبل ذلك كما نتقبل سقوط الحجر الى الاسفل ، وشبوب النار الى الاعلى »

ومع هذه النظرة القاتمة لم يكن سخط لابروبير عابثا ولا سلبيا ، فأخذ يتخذ هذا السخط طابع الايجاب فى الدعوة الى تقليم اظفار الحيوان الخبىء فى الانسان . وبذلك كانت سخريته المرة من غرور الانسان ومن ظلم لاخيه الانسان بمثابة تمهيد للثورة الرومانتيكية فيما بعد كما قرر ذلك كثير من نقاده الأوربيين . ولنذكر من بعض حملاته على فساد الانسانية رايه فى الانسان وانه فى علاقته باخيه الانسان اخطر شرا من الذئب فى علاقته بالذئاب . يقول لابروبير :

« .. اسمع صوت نفير فى اذنى لا ينقطع ان « الانسان حيوان عاقل . من الذى منحكم ايها الناس ، هذا التعريف ؟ أهى الذئاب والقرود والأسود ام انتم الذين منحتموه انفسكم بأنفسكم ؟ انها لمهزلة أن تصفوا اخوانكم من الحيوانات بالسوء فى حين تخصون أنفسكم بالخير . دعوها قليلا تضع لها تعريفا وسترون كيف تتناسى نفسها فى معاملتكم . لن أتحدث — ايها الناس — عن طيشكم وجنونكم ونزقكم وهى صفات قد تفضلون بها اليربوع والسلحفاة اللذين يسلكان طريقهما فى هدوء ، دون تغيير لما فى طبيعتهما من غريزة ، ولكن استمعوا لى لحظة تقولون عن نسر ضار حين يخف سريعا الى فريسته منقضا على فرخ الحجلة : « ما أروعه طائرا !! » ، وتقولون عن كلب صيد ينازل ارنبا وحشيا : « ما أعجبه كلبا !! » . وقد أقبل كذلك أن تقولوا عن انسان يطارد خنزيرا بريا فيقتنصه : « هذا رجل شجاع » . ولكن اذا رأيتم كلبين فى صراع أحدهما مع الاخر ، يعضه ويمزقه بأنيابه ، فستقولون : « يا لهما من حيوانين أحمقين !! » ، وتفرقانهما بالعصا . فاذا قيل لكم ان قطط بلد كبير اجتمعت كلها فى سهل ، وبعد أن شبعت مواء اشتبكت فى سعار بعضها مع بعض ، فأعملت أسنانها ومخالبها ومن هذه الملحمة بقيت من الجانبين جثث تسعة او عشرة آلاف قطة ، فى حومة القتال ، فعفنت الجو لمشرة غلوات من الميدان بما نشرت من نتن ، الا تقولون : « هذه أشنع جلبة سمع بها » ؟ واذا فعل الذئاب مثل ذلك ، الا تقولون : « أى عواء !! وأية مجزرة !! » ؟ واذا كان هؤلاء واولئك يقولون لكم انهم انما يتطلبون المجد ، ألا تستنجون من خطابهم لكم أنهم يطرحون المجد فى ذلك اللقاء الجميل كى يقضوا على نوعهم ويدمروه ؟ وبعد ان تصلوا الى هذا الاستنتاج ، الا تضحكون فى صميم قلوبكم من سذاجة هذه الحيوانات المسكينة ؟ وها انتم اولاء بوصفكم عقلاء الحيوان ، وبما امتزتم به عن هذه الحيوانات الذى تستخدم اسنانها وأظافرها — قد اخترعتم سلفا الحراب والسهام والسيوف والمدى ، مبررين اختياركم لها خير تبرير فيما أرى ، لانكم بأيديكم وحدها ماذا كنتم تستطيعون سوى اجتثاث الشعر ، وخدش الوجوه ، أو سمل العيون ، بعضكم مع بعض ، على أقصى ما تقدرون ؟ وبدلا من ذلك هاانتم أولاء مزودين تستخدمونها ، تيسر لكم طعنات متبادلة فوهاء ، منها تسيل دماؤكم حتى آخر قطرة ، دون أن تستطيعوا الخوف من الهرب منها . »

الا يرى القارىء لمثل هذا التصوير ووراء هذا التشاؤم الاجتماعى نوعا من الترفع بالانسانية أن تنحط الى تمزيق بعضها بعضا ؟ ثم أليس وراء ذلك عقيدة بجدوى هذه الصيحة الساخرة العميقة المعنى ؟ وهذا « لابروبير » نفسه ، يدفعه تشاؤمه فى تصوير الشر الى استبشاع الظلم الواقع على الفلاحين فى القرن السابع عشر ، فى أوغل عصور الاقطاع . وها هى ذى صورتهم الفريدة فى العصر الذى كانت للطبقات فيه مكانة القداسة العقيدية :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ما بين ذكور واناث ، منتشرة فى الريف ، على سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، قد أمعنت الشمس فى احراقها ، مرتبطة بالارض تحفر فيها ، وتقلبها فى عناد لا يقهر ، ولها ما يشبه الصوت الملفوظ . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كالناس وحقا هم اناس . فى الليل يأوون الى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء واعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف ، كى يعيشوا . ولذا يستحقون الا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » .

فعلى الرغم من تأصل الشر فى نظر لابروبير ، قد دفعه فكره العميق الى تصوير أنواع من الضيق

تبصرنا بمواطن الداء فى الانسان والمجتمع ، وتحملنا على التفكير فى امكان تغيير النظم وتهذيب الطبائع الوحشية فى أصل خلقتها ، والخروج من نطـــاق الذات الى الاعتداد بالانسان المدنى .

وسبق أن قلنا ان التشاؤم فى مقابل التفـاؤل لم يوجد بوصفه مذهبا وقواعد سلوك وفكر الا فى أوائل القرن التاسع عشر . وذلك فى المجـــال الفلســـفى . ولم يتـــرك له أثرا فى الأدب أيـام الرومانتيكيين ، اذ على الرغم من سخط هـــؤلاء وضيقهم بمجتمعهم ، وعلى الرغم من شـــكوكهم الميتافيزيقية ، كان أدبهـــم ثائرا يرمى الى زلزلة الطبقة الأرستقراطية لاحلال البرجوازية محلها ، وكانت البرجوازية الطبقة المهضومة فى تلك الفترة وها هو ذا الفريد دى فينى ـ وهو ينفرد من بينهم بنظرته القاتمة الى الحياة وقيمتها حتى ليعد الأمل أعدى اعداء الانسان ، ويرى ـ كالصوفية ـ انه لا ينبغى للانسان أن يعقد صلة بانســـان ، لأن كل عاقل ينبغى أن يسأل نفسه هذا السؤال : من الذى يترك صاحبه قبل الآخر ؟ وهذا السؤال نفســـه كفيل بالقضاء على ما فى الحب والصلات الانسانية من قيمة . ولا سبيل لراحة الانسان الا بأن يقضى بنفسه على كل أمل لنفســـه . على أن الفريد دى فينى بذلك ـ وهو صاحب البرج العاجى ، وأول من تلفظ بهذا الاصطلاح ـ لم يقنع بالانطـواء على نفسه ، فكان شـــديد الصلة بمشـــكلات عصره الاجتماعية . ولا ينبغى أن نغتر ببعض أقواله التى قد يفهم منها الاستهتار أو الانطواء ، كقوله :

« الطبيعة قاسية مستهترة صامتة ، نجازها على صـمتها بالصمت » .

فهذا الصمت الذى يدعو اليه ـ فى خلق كخلق الرواقيين ـ صمت صخاب ، من نوع شـــديد الأثر يدوى فى أعمق اعماق الوعى ، مما جعله هو نفسه يقول قولته الشهيرة فى تواضع المصلحين :

« لست سوى داعية اخـلاقى ملحمى ، واهـــون به من امر !! » .

وقد اتخذ التشاؤم والتفاؤل صـــبغة فنيـــة فى الصراع الفكرى بين الواقعية الأوربية من ناحية ، والواقعية الشرقية من ناحية ثانيـــة ، ثم بـــين المذهب الأخير والمذهب الوجودى . وفى رأينا ان المجادلات بين هذه المذاهب الفنية باسم التفـــاؤل والتشاؤم هيئة قليلة الجدوى يتيسر الفصل فيها على حسب ما قاله أصحاب هذه المذاهب نفسـها . فقد عاب المعاصرون لزولا وبلـــزاك عليهما وعلى اتباعهما أن هؤلاء يصورون الشر ، وبعض قصـــص زولا عنوانها « الحيوان الانسانى » ، وفيها ـ كمـا يعترف زولا نفسه ـ تصوير أوحال الوجود . ولكن زولا ـ شأنه شأن بلزاك ـ يصرحان فى كثيـــر من رسائلهما وكتبهما أن واقعية الشر أو مراعاة الصدق فى تصويره لا منافاة بينها وبين المثال الخير الذى يستلزمه تصوير الشر ، ومما يقوله زولا فى ذلك اننا ـ نحن الواقعيين ـ مثاليون كالرومانتيكيين ، ولكننا لا ننشد مثلنا بالأحلام ، ووراء كل تجربة نصورها ما يشبه دق ناقوس الخطر للمجتمع حتى يتلافى انتاج مثل هذه النتائج .

اما الواقعية الشرقية فمبدؤها تصوير «استلاب» الانسان فى عصره وطبقته ، وفلسفتها تقـــوم على الجبرية المادية ، وهذه الجبرية ليست عقبة كأداء فمعها ما يشبه العقيدة فى المســتقبل ، عن طريق جهود الفكر فى بنيته العليا . ومبدأ « الاستلاب » هذا مشترك بين النقد الوجودى والنقد الواقعى الاشتراكى عند ماركس واتباعـــه . ولكن هؤلاء يرون ان يتصرف الكاتب فى كل موقف من مواقفه بحيث يجد الانسان مخرجا للحياة ولانتصارها من وراء ما يصور الكاتب من مشكلات ، على حين يرى الوجوديون ونقاد الغرب جملة أنه لا ينبغى ارسال القول كذلك على اطلاقه . فقد يكون من التـــكلف ومن باب تزييف الموقف أن يصوره الكاتب بحيث يبين عن خير على حين لا خير فيه . ويرى سارتر أن الخير فى العالم شعلة ضئيلة تتهددهـــا رياح الشر كل جانب ، ويقوم على رعاية هـــذه الشعلة قلة من صفوة الناس . وطالما حمـــل عليه نقاد الواقعية الاشتراكية الشرقية ـ وبخاصة قبل أن يتفهموا قصده فيتقربوا اليه تقربا كبيرا فى السنين الاخيرة ـ وفى الحق أن سارتر واتباعه لم يفقدوا ثقتهم بباطن الانسان ، ومن وراء المواقف الحالكة التى يصورونها دعوات ايجابية بعيدة المـــدى ، ومقصودة عن وعى مشبوب . يقول سارتر :

« والرؤية الواضحة للموقف الاشد حلكة هى فى نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن فى الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أى أننا لسنا تائهين فيه كما نتيه فى غـابة حالكة ، وأننا على عكس ذلك نستطيع أن ننتزع أنفسنا منـه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ، واذن نتجاوزه سلفا ، ونتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائسا » .

وذلك أن اليـــأس فى موقف من المواقف ـ اذا كان هو الصورة لحقيقته ـ لا ينبغى تزييف تصويره فان تزييفه تضليل للطاقة الحيوية ، على حين يكون الفصل فيه عن وعى تبصيرا صائبا به ، وتحويلا

للطاقة الحيوية الى البحث عن مخرج آخر تبين فيه أصالة الانسان ويتجلى فيه كفاحه . على أن سارتر نفسه يقول فى مكان آخر :

« اذا تردد الكاتب بين موقفين احدهما الموت ، فعليه أن يتصرف بحيث يختار الحياة »

ومدار الأمر فى كل حال على صدق الموقف وما له من دلالة انسانية .

وقد اتجه « البير كامو » الى شرح عبث الحياة واستعصائها فى ذاتها على الفهم ، فى بحثه : «اسطورة سيزيف » ، ولكنه قرر صريحا أن فى اطار هذه الحياة الخاطئة فى اصلها يجب أن تتجه جهود الانسانية لخلق معنى لها وتوكيده . وقد شرحنا ذلك فى مقال سابق لنا عن مسرح العبث . وعلى اية حال قد تقاربت وجهتا النظر الواقعية والوجودية فى هذا المجال ، بقدر ما اقتربتا فى الاسس الفلسفية وشرح ذلك حق الشرح يطول به المقال هنا ، وهو يستدعى بحثا على حدة ، وحسبنا فى مقالنا هذا توكيده فى ايجاز .

والذى نخرج به من كل ذلك ان الاعتداد بالتفاؤل والتشاؤم فى ذاتهما أمر مضلل ، وذلك لأسباب كثيرة نشير الى اهمها فى ايجاز .

فالمتشائم الذى يرى تأصل الشر فى الحياة ، وان الألم والمصير الظالم يتهدد الناس حتى الأبرياء قد يكون ايجابيا فى دعوته ، انسانيا فى نزعته ، حريصا كل الحرص على توكيد الذات الانسانية فى ادبه ، مما ينتج خير الثمرات . وقد رأينا مثالا لذلك فى أبى العلاء . واى أدب اشد تشاؤما من ادب المتصوفة ، وقد كان لكثير منهم صنوف من هجاء المجتمع ومساوئه فى العصور الاسلامية . وقد كانت هذه الحملات الاجتماعية الصوفية خليقة ان تنبه المجتمع الى ما يتهدده من شر ، لو قدر لها أن تنفذ الى وعى المجتمع الاسلامى بوصفه مجتمعا . وهى من هذه الناحية أجدى — فى انسانيتها — من كثير من الشعر الغنائى التقليدى الموروث فى أدبنا العربى ، وان كانت لم تترك اثرا ايجابيا يذكر ، لأنه قد اعوزها الجمهور .

ثم ان الموقف الأدبى يقوى كلما بعد عن المباشرة والتصريح . فوصف الحياة الراكدة الآسنة فى مجتمع ما ، قد يكون بمثابة وضع مرآة امام الوعى المخدور ليستيقظ ويتحمل تبعته . ومن ثم يجب أن ننظر كذلك الى ادب زولا وبلزاك وتشيخوف وابسن فى كثير من اعمالهم . فالموقف الجمالى فى الأدب غير الموقف الخلقى المباشر ، وغير الخطب والمواعظ . وانما يجود الأدب فى وصف الشر والمعاناة ، أو ما يسميه النقد الحديث : قضية « الاستلاب » وهى قضية يطول شرح تفاصيلها فى هذا المكان .

ونستنتج من ذلك أن الأدب — بدلا من الاتجاه فى نقده الى محورى التشاؤم والتفاؤل — يجب أن ننظر اليه — من الناحية الانسانية والجمالية — على اساس آخر ، هو — فيما أرى — مبدأ التمرد أو الثورة : فالتمرد اعتداد بالذات لمنفعة خاصة ، هروبا من المجتمع ، واثرة ، وسلبية . والثورة مشاركة للآخرين ووعى بهم ، وتوكيد لذواتهم فى مواجهة الموقف على حقيقته ، آملا أن مؤنسا . والثورة بطبعها جماعية ، يتبعها توكيد الارادة وحب الانسانية ، على حين يظل التمرد فرديا مهما عمقت النظرة فيه ، ومهما أمعن الكاتب أو الشاعر فى تبريره — وقد يكون للتمرد دلالة اجتماعية يمكن أن نستنتج منها ضمنا اتجاهات ايجابية ، ولكنه يظل انعزالا وانطواء وهروبا من مواجهة الواقع ومجابهته .

وما أشبه الثورة فى مظهرها الانسانى — حين تشب لهدم القديم واقامة الجديد — بالنار المطهرة يقوم بها صفوة يتجاور فى نفوسهم — حين المغامرة بها — اليأس اشد ما يكون والأمل فى أقوى ما يبعث عليه من عزيمة . ومن ثم يتجاور نوع من التفاؤل والتشاؤم،فالتشاؤم يتجلى آنذاك فى نوع من اليأس يبعث على المغامرة بالحياة لانها لم تعد تساوى أن يحياها الانسان اذا دامت على تلك الصورة ولذلك يخرج الثائرون يحملون أرواحهم على اكفهم مغامرين بوجودهم كله ، على حين أن التفاؤل تستلزمه هذه المغامرة نفسها ، لأن وراءها الحرص الشديد على تغيير تلك الحياة الفاسدة ، مع الأمل الوطيد فى امكان تغييرها والا لما قام الثائرون بتلك المغامرة ،والا لانطووا على نفوسهم واعتزلوا الحياة الاجتماعية ، أو تصوفوا . فلحظات الثورة — فى أول شبوبها — لحظات يتجاور فيها اليأس والرجاء ، والتفاؤل والتشاؤم ، بوصفهما ضدين يتلامسان ويكاد يمحى ما بينهما من فروق . والثورات بطبيعتها نزعة انسانية لا عزلة فيها ولا تمرد .

وعلى أساس التمرد والثورة نقيس النزعات الانسانية للأدب والكتاب ، اذ فيهما تتجلى الأبعاد الانسانية للأدب ، فى قوالبها الفنية التى ارتقت فى

صورتها وفلسفتها على حسب ما شفت عن تلك الأبعاد ، وعلى حسب ما تراءت صورتها فيها .

وعلى هذا الاساس نقسم الكتاب والشعراء الى ثائرين ومتمردين ، ولا نلقى بالا بعد ذلك الى تشاؤمهم أو تفاؤلهم . ولنضرب لذلك أمثلة موجزة توضح بعض الوضوح ما نقصد الى بيانه :

نعد أبا نواس متمردا ، لأنه هرب من لذع شعوره بواقعه الى ارضاء نفسه ، والى طلب الملذات استئثارا ، كما يقول هو :

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم ... وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وفعلت ما يبغى امرؤ بشبابه ... فاذا عصارة كل ذاك أثام

ولم يكن أبو نواس فى استهتاره ومجونه سوى هارب من مواجهة واقع الحياة ، فهو ينتهب الملذات ، ويبادر الدهر خوف الفوات :

بادر شبابك قبل الشيب والعار ... وحثحث الكأس من بكر لأبكار

ويقول كذلك :

رأيت الليالى مرصدات لدنى ... فبادرت لذاتى مبادرة الدهر
رضيت من الدنيا بكأس وشادن ... تحير فى تفصيله فطن الفكر

وعلى الرغم من شعوره العميق بأحزان الحياة فى قوله :

وما المرء الا هالك وابن هالك ... وذو نسب فى الهالكين عريق
اذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت ... له عن عدو فى ثياب صديق

فانه مع ذلك متفائل ، يرى أن جانب الخير غالب وأن فى الحياة مع ذلك مباهج يجب انتهازها قبل الفوات ، فهو يقول :

يا نواسى تفكر ... وتعز أو تصبر
ساءك الدهر بشىء ... ولما سرك أكثر

وابو نواس فى تمرده كالخيام ، فكلاهما متمرد ، فى معنى التمرد الذى بيناه . وذلك على الرغم من ان الخيام متشائم كل التشاؤم ، بل لقد يذهب فى تشاؤمه الى حد التجديف واليأس الميتافيزيقى ، ويبنى نتائجه فى الحياة على مقدمات تقرب فى نزعتها الفلسفية من مقدمات ابى العلاء ، ولكن أبا العلاء ثائر ، يتوافر لأدبه ما شرحنا من ابعاد انسانية ثورية فى أدبه تولدت عن نظراته المتشائمة المدنية الايجابية الأثر

ولا يتسع المجال للاستشهاد بكثير من رباعيات الخيام التى تكاد تتفق فى معانيها وصبغتها من استهتار ابى نواس وتمرده . وهاك بعض الرباعيات :

يقولون لى ان الجنة طيبة بما فيها من حور
وأقول أنا ان ماء العنب هو الطيب
فاقبض حالا ما تنقد ، وذر ذلك النسىء
فصوت الطبل من البعيد حسن
ان سقيت الجبل خمرا رقص الجبل
الا فانتقص من ينتقص قدرها
أو تطلب منى التوبة من الخمر
وهى الروح التى تربى الانسان ؟
اشرب الخمر فهى حياة الخلود
وهى وحدها خاصة الدنيا
هذا أوان الورد والطرب والاخلاء سكارى
فاسعد بها لحظة ، فهذه هى الحياة
هذا الفلك مثل طاس مقلوب
فيه الأذكياء جميعا قانطون
انظروا الى صداقة الابريق والكأس
الشفة فوق الشفة ، والدم بينهما

وعلى هذا المعيار الذى وضعناه بدلا من التفاؤل والتشاؤم نعد صعاليك العرب متمردين ، على الرغم من تضافرهم فيما بينهم ، وعلى الرغم مما لهم من خلق يشبه خلق الفروسة أحيانا لأن تصويرهم انعزال وتمرد ، فعلينا أن نأخذ قول شاعرهم على حقيقته حين قال :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب اذ عوى
وصوت انسان فكدت أطير

وهو كاف فى الدلالة على التمرد الذى بينا . فما أشبهه فى تمرده بقول أحد لصوص بنى سعد ، على حسب ما يروى المبرد :

فانى وتركى الانس من بعد حبهم ... وصبرى عمن كنت ما أن أزايله
لكا لصقر جلى بعدما صاد فتية ... قديرا وشويا عبيطا خرادله
أهابوا به ، فازداد بعدا وصده ... عن القرب منهم ضوء برق ووابله
أخو فلوات صاحب الجن وانتحى ... عن الانس حتى قد تقضت وسائله
له نسب الانس ، يعرف بخره ... وللجن منه شكله وشمائله

فسواء كان الشاعر متشائما أو متفائلا ، فلننظر الى الابعاد الانسانية لأدبه ، والى دلالات موقفه . ولنرجع بذلك الى معيار انسانى آكد ، هو التمرد أو الثورة ، وقد رأينا كيف يكون المتفائلون متمردين أحيانا ، بل مستهترين ماجنين ، وان عمقت فكرتهم من وراء استهتارهم ، على حين يظل كثير من المتشائمين ذوى نزعات انسانية عميقة ، بدلالاتها أو ما تستلزمه تلك الدلالات ، وبخاصة فى الموقف الأدبى فى القصص والمسرحيات ، وهما الأدب الموضوعى الاجتماعى بطبيعته .

على أن ادب التمرد الذى يصدق فيه الشاعر فيكشف لنا عن ذات نفسه ، كشعر الخيام وأبى نواس ، له قيمة أدبية فى صدقه وتصويره . وهذا أمر آخر يتصل بقضية الالتزام التى لا نريد الآن أن نبينها ، وانما قصدنا هنا الى القضاء على معيار التشاؤم والتفاؤل بوصفه معيارا فنيا ثابتا ذا قيمة فى الادب ، يتخذ تعلة فاسدة فى جحود نزعة الادب الانسانية أو تقويمها على أساس ساذج ضار بالفن ، يتصل بالدلالة المباشرة والفهم السطحى ، وهذه نظرة متخلفة يجب أن نستبدل بها المعيار الفنى الصحيح الذى أوجزنا القول فيه بقدر ما اتسع له المقال .

تونس
الفكر
العدد رقم 4
1 يناير 1975

لحظة الابداع عند الشابي

بقلم الدكتور احسان عباس

لا يحدثنا الشابي كثيرا عن لحظة الابداع في حياته الشعرية ، وهو في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب يستشهد بتجارب غيره ، ولا يقف عند تجربته الذاتية في هذا المجال ، واذا تحدث عن تصوره للشعر اكتفى بأن يقول : « **انه انتاج قريحة خصبة منتجة وخيال حي صحيح** » (1) وتدل آراؤه في الخيال عند العرب على انه كان يرى الابداع الشعري ثمرة مباشرة لنشوة مستغرقة في الجمال وبخاصة جمال الطبيعة . اما كيف يتأتى لتلك الثمرة ان تستكمل وجودها حتى تظهر خلقا شعريا ، فربما كان أقرب ما ينبىء عنه قوله في احدى رسائله : «**اما انا فلا أفهم من الشعر الا انه فيض الحياة ، اي أيقظ ساعاتها وأحفلها بنوازع الفكر والشعور،وكما انالسحابة العابرة قد تسيل السيول وقد تسكب القطرات ، كذلك نفس الشاعر** » (2) . ان كلمة «فيض» في هذه العبارة تشبه التعريف الرومنطيقي للشعر عند ورد زورث حين يقول : « **انه الفيض التلقائي لمشاعر قوية** . » كما ان تشبيه عملية الخلق الشعري بفعل السحابة يؤكد هذه التلقائية . وقد أورد الشابي هذا التشبيه دفاعا عن الاكتفاء بالابيات القليلة (القطرات) ضد من يرون ان يكون الشاعر دائما ممتد النفس (السيول) ، فكان استعماله لصورة السحابة ردا » على « تحكم الارادة » في عملية الخلق ، ولا ريب في ان نظرية « الفيض التلقائي » خير ما يصور انعدام تدخل الارادة على نحو يجعل كمية الماء في السحابة وانفصال ذلك الماء عنها أمرين حتميين خاضعين لظروف تمت قبل ان تتكون السحابة . ولكن الشابي يتجاوز تلك الظروف فلا يقف عندها ولا يهمه ان يفعل ، وانما يركز بصره على السحابة نفسها ، ولا بد من أن يحس قارىء شعر

(1) من مقالة « الشعر » في كتاب الاستاذ ابو القاسم كرو : « الشابي حياته وشعره » : 271 ، ط . بيروت (الطبعة الثالثة) 1960 .

(2) رسائل الشابي : 111 بتاريخ 1351/12/21 (17 أفريل 1933) .

الشابي ان نظرية « الفيض » كانت اقرب النظريات الى نفسه وطبيعته الشعرية لانها كانت تمثل جانبا كبيرا من ممارسته الذاتية ، فيما يبدو ، فتصوره لعملية الخلق انما هو تصور ذاتي محض ، لا يعنيه منه ان يكون مشابها او مغايـــرا لتصورات الآخرين. ومما يؤكد هذا قول الاستاذ زين العابدين السنوسي في وصف لحظات الابداع لدى الشابي : « الشابي لم يكن يعتصر الشعر او يتطلبه ولا كان يرتجله في المناسبات ، ولكن الشعر كان يتولد في نفسه ثم ينبجس على لسانه » (1) . فتولد القصيدة في النفس ثم انبجاسها ـ دون اعتصار او تطلب ـ هو عمل السحابة في ما يفيض عنها من مـاء ، ولهـذا نفى الاستـاذ السنوسي « الاعتصار » لانه يعني كدا في الاستخراج مخالفا لطبيعة الفيض او الانبجاس ، كما نفى الارتجال لانه يدل على عدم « احتشاد » سابق لما يفيض او ينبجـــس .

ولكن هل يترتب على هذا كله أن يكون ما ينبجس من نفس الشاعر مكتمل الخلق ؟ ان طبيعة الفيض تعني أن خلق الشاعر للقصيدة ليس الا نقلا لها من حال وجودها بالقوة الى حال وجودها بالفعل ، نقلا لا يتدخل الشاعر فيه كثيرا لانه أمر يتم دون تحكم ارادي ، وهذا يعني أن القصيدة تجيء في صورة لا قبل للشاعر ازاءها باحداث اي تغيير او تبديل ، أو تقديم وتأخير ، وربما كان هذا التصور هو الذي دعا الاستاذ السنوسي الى أن يقول في الشابي : « ولا تفارقه تلك الحال حتى يستفرغ ما جاش في صدره شعرا محكما » (2) ، فهذا الاحكام يعني أن كل دقائق البنية في القصيدة قد استكملت ، ووضعت على نسقهـا المحتوم دون حاجة الى اعادة نظر او تنقيح. غير اننا مهما يكن ايماننا بامكان الانبجاس التلقائي ، يجب ان نأخذ القول بالاحكام النهائي أخذا تقريبيا يسمح بكثير من الاستثناءات ، ومرجعنا في ذلك شهادة الشابي نفسه ، فانه حيـن يعيب شعر أبي شادي لا يجد بدا من أن يقول : « ولكن الذي أسقط من قيمة أدبه ... أنه متعجل مكثار لا يصبر على التجويد الذي هو عمل لا بد منه للفنان المتسامي » (3). فقوله « لا يصبر على التجويد » قد يفيد أنه يبتر عملية الخلق

---

(1) أبو القاسم الشابي : حياته وأدبه : 42 ـ 43 (تونس : 1956) وقـد اقتبسه الدكتور عمر فروخ في كتابه : الشابي شاعر الحب والحياة : 212 (الطبعة الثانية ، بيروت : 1974)

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) رسائل الشابي : 133 .

ولا يترك للتجربة ان تنضج فى نفسه بل يجهضها قبل أوانها ، وما أظـــن الشابى قصد الى ذلك الا ان كان يعنى ان شعـر أبى شادى كان أشبه شىء بالارتجال • وقد يفيد قوله « لا يصبر على التجويد » انه لم يكن يردد النظر فى شعره ويجرى فيه يد التنقيح ، وفى هذا نفسه ما يقلل من معنى « الاحكام » المكتمل فى القصيدة أول تسطيرها • ومما يؤيد ان يكون طلب التجويد لونا من ألوان التنقيح النهائى ـ تحت سيطرة الارادة الذهنية ـ ما أخبرنا به الشابى عن نفسه فى احدى تجاربه الفذة حين نظم احدى قصائده اذ قال : « **ولم أزد عليها الا نحو بيت او بيتين وبعض تنقيحات رأيتها لا بد منها** » (1)• ذلك ما يقوله الشابى فى ما جرى عليه فى قصيدة واحدة ، وليس لنا ان نأخذ ذلك نموذجا لكل عملية خلق مارسها : وأعنى بذلك انه ان كان الفيض التلقائى فى هذه القصيدة نفسها قريبا من درجة الاكتمال ، وكان التنقيح بالنسبة اليــه ضئيلا ، فليس يعنى ذلك ان هذا الامر كان مطردا فى سائر قصائده ، كمـا سأبين من بعد •

واحب ان اسرع الى القول ان لفظة « فيض » قد تكون ذات ايحاءات مضللة ، لانها لا تنبىء عن أية معاناة فى عملية الخلق نفسها ، بل هى توحى بالسهولة واليسر فى التدفق ، وربما كان استعمال الاستاذ السنوسى للفظة « ينبجس » (والاحسن منها « يتبجس ») أدق دلالة ، لانها تعنى انطلاقا غير مشمول بالعفوية المطلقة ، وانما فيه شىء من العلاج الذى تتطلبه لحظة الولادة • وحين يعبر الشابى عن اللحظات التى تهيمن فيها الحاجة الى انفصال القصيدة عـن النفس باسم « نوبة الشعر » ، فانه فى أغلب الظن يريد ان يشير الى الحال التى يشير اليها الصوفى ، وهى تتفاوت لدى الشعراء فحينا تكون حلما ، وحينا تكون مرحلة بين النوم واليقظة ، وحينا تكون بالعلاقة القائمة آنيا بين الشاعر وبعض المنبهات ، وتارة تكون معاناة روحية ينسى المرء فيها ان له جسدا ، او كما يقول الشاعر الانجليزى ستيفن اسبندر : « انها اختلال فى التوازن بين الجسد والعقل ولهذا السبب يحتاج المرء الى نوع من العلاقة الحسية بالعالم المادى » (2) • وحول مثل هذه الحال يقول الشابى فى احدى رسائله : « اما الآن ان شئت ان تعرف ذلك ـ فان نوبة الشعر تمتلك على عواطفى وأفكارى ، وان ربة الشعر تعزف على قيثارتها الذهبية أناشيدها بعنف هائل **ترتج لــه**

---

(1) رسائل الشابى : 132 •

(2) The créature process. p. 106

أعصابي المرهقة ولست أدرى متى تسكن النوبة وتتوارى ربة الانشاد فـــي أفقها الغامض البعيد » (1)٠ ان هذه النوبة التي تعزف فيها ربة الشعر بعنف فترتج لها أعصاب الشاعر لتشير حتما الى نوع من المعاناة لدى لحظة الابداع ، ولكن يجب ألا نجردها من معناها الواسع الذى أراده الشابى وهو أن فترة من الفترات قد تملكه فيها الحاح الخلق المتواتر المتتابع ، فكان يستجيب له رغـم ما قد قد يتعرض له من ارهاق عصبى ٠ وهذا المعنى يتأكد اذا تذكرنا ان هذه الرسالة كتبت فى 24 فيفرى (فبراير) 1933 ، وأننا اذا عدنا الى ما سبقها وما تلاها ـ مباشرة ـ من قصائد ، وجدنا ان الشاعر عاش حقا « نوبة » مليئـــة بخصب الشاعرية ، وأنه نظم فى تلك الفترة خمسا من قصائد هى : « مـــن أغانى الرعاة » (6 فيفرى) و « أيتها الحالمة بين العواصف » (11 فيفرى) و « للتاريخ » (16 فيفرى) و « صوت من السماء » (8 مارس) و « ذكرى صباح » (17 مارس) (2) ٠

وحين يتأمل الدارس القصائد المذكورة يجد انه لا يملك ما يسعفه على ان يعين الحافز المباشر الذى دفع بكل قصيدة من تلك القصائد الى الوجود ، لان الشاعر لم يشر الى شيء من ذلك ، وكل ما يمكن ان تمدنا به الوثائق المتيسرة انما هو صورة جو عام غلب على طبيعة تلك السنة (أعنى سنة 1933) ٠ فنحن نعلم ان الشابى ـ رغم المرض الذى كان يبعث فى نفسه الارق والخوف ـ قد ارتاح حينئذ الى جمال الطبيعة ارتياحا شديدا لم يحس بمثله من قبل ، وأنه كـان يستشرف عهدا من الاطمئنان الى نوازع الشهرة ، سواء فى اتصاله بمجلة ابولو ووصول شعره الى جمهور أكبر ، او بكتابة مقدمة لديوان ابى شادى (وذلك يمثل اعترافا ذا سمة خاصة ، لا لاهمية الشاعر بل لاهمية البلد الذى ينتمى اليه) او بتخيله أن ديوانه يكاد يصبح حقيقة ملموسة يتناقلها القراء ٠ كـل هذه العوامل الايجابية وغيرها مما هو بسبيلها كانت تجعله يحس ان الشعر لديه يتدفق من ينبوع اسمه الامل ، وأن الياس وترقب الموت ووطأة الداء ، كلها أدوار تغور ذلك النبع وتخمد حيوية الطاقة الشعرية، وفى ذلك يقول لصديقه الاستاذ محمد الحليوى : « كذلك يا صديقى أكتب **حينما يهيج بقلبى روح الامل** وتطغى حوالى امواج الشباب ، ولكننى اذا رجعت الى نفسى وثابت الى اشباحى الكئيبة الدامية وقرت حوالى امواج الشباب وسكنت ألسنـة الحياة

---

(1) رسائل الشابى : 105 ٠

(2) انظر الديوان : 372 ـ 394 ٠

الهاتفة : اذ ذاك تتراخى أجنحتي وتغشاني سكرة الموت ... فهذا الداء الـذي يخايلني كل يوم وساعة بأكفان القبر وظلام الرموس ، هو وحده كاف لان يهد عزائم الاقدار » (1) . ونحن اذا طلبنا شواهد ذلك من شعره في ذلك العام وجدنا تدرجا عجيبا من الاستغراق الوادع في جمال الطبيعة ، الى الرضى الهانيء المكتفي بنعمة الحب ، الى القوة المتمثلة في تحدى الموت ودحر اليأس وإلقـاء تحيـة الوداع ـ دون أسف ـ على الهم والاسى ، الى الايمان المتصاعد بالشعب والتوحيد بينه وبين الشاعر في ارادة الحياة . وما نكاد نربط ذلك كله ببوارق من الامل كانت تضوىء أفقه رغم الداء الذى كان يخايله كل يوم بأكفان القبر، حتى يطالعنا الشابي ملخصا تجربته في ذلك العام (1933) كله بقوله : « أكتفي بأن أقول انه لم يمر على مثل هذا العام في كثرة الهمـــــوم والشواغل التي لا تعقب الا **الألم والعذاب** ووفرة الغم والكمد » (2).اذن أي شيء فجر ذلك الينبوع ـ وربما شهد عام 1933 أغزر نتاج للشاعر بالنسبـــة لسائر الاعوام ـ : أهو الامل ام تلك الهموم التي لم تعقب الا الالم والعذاب ؟ وهل يمكن ان يكون للصراع بين الحالين اثر في طاقته الشعرية ؟

يبدو لي ان التعلل بالامل لم يكن الا نشوة مثالية في أحضان الطبيعة ، وأن عنف الحياة ولد في نفس الشاعر تحديا عنيفا مماثلا ، وجنوحا الى تلك النوبة الشعرية رغم ما تصيبه به من ارهاق ، وأن السحابة لم تتكثف وتحتشد ثـم تتبجس الا بعد ان ساقتها رياح قوية معنفة . حقا ان اليأس والداء وترقب الموت تغور ينبوع الشعر وتهد العزيمة ، ونسي الشابي ان يضيف : اذا استسلـم الانسان لها وواجهها بخور الضعيف ، غير أنها تعجز عن ان تفعل ذلك اذا احتقب الانسان صلابة بروميتوس ووحد نفسه في الجماعة ورأى قوته من قوتها ، وهذا وحده يصور كيف استطاع الشابي ان يصهر الالم شعرا بل ان يتحول به في ذلك العام ليغدو وجها آخر من الامل المتفائل .

ذلك جو عام يقرب الصورة ولكنه لا يستطيع ان يحدد الحافز المباشر المتصل بلحظة الابداع في كل قصيدة على حدة . غير اننا مدينون للشابي بوصف دقيق للحال التي مر بها حين نظم قصيدة « نشيد الجبار » ، فهو يخبرنا ان تلك القصيدة تولدت في جواء ازمة نفسية كان يعانيها ، اذ يقول ـ ولاوزد

---

(1) رسائل الشابي : 99 (بتاريخ 22 فيفري 1933) .

(2) رسائل الشابي : 126 (بتاريخ 1933/12/8) .

كل ما قاله دون حذف او ايجاز ـ « **فانى فى ليلة من ليالى هاته الازمة النفسية المرهقة ـ ولعلها ليلة كتبت لك رسالتى الاخيرة (1) ـ نمت معذب النفس مهموم القلب ثم استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف الليل فلجت بى الآلام وضربت بى فى كل سبيل حتى لقد كاد رأسى ينفجر ، وأحسست انى لا بد مشف على الجنون لو دام بى ذلك الحال الى الصباح ، وتطورت نفسى فى غمرة الالم ، فبعد ان كانت معذبة باكية فى ظلمة أحزانها تكاد تجن من الاسى انقلبت ثائرة هائجة واثقة من نفسها ساخرة بالقدر والداء والاعداء وكل آلام الحياة . وتحت تاثير هذه الحالة النفسية نظمت نشيد الجبار فذابت آلام نفسى وشعرت بالحرية والانطلاق كأنما القيت عن منكبى عبئا ثقيلا يهـد القوى . وقد نظمتها فى تلك الليلة ولكن نفسى لم تنهض لكتابة ولو كلمة منها ، وفى نحو الفجر نمت مرتاح النفس مطمئنا وأفقت من الغد فلم أجدنى قد نسيت منها كلمة واحدة ، فكتبتها ولم أزد عليها الا نحو بيت او بيتين وبعض تنقيحات رأيتها لا بد منها** » (2) .

وتستطيع ان تستخرج من هذا النص الفريد عدة حقائق ، منها :

1 ـ العلاقة بين القصيدة والجو الليلى . ويضيف الاستاذ السنوسى مـا يؤكد ان هذه العلاقة لم تكن دائما كذلك ، « وأن ولادة القصيدة كانت تتم فى ساعة من ليل او نهار ، وفى ظل الخميلة فى حمارة القيظ او فى كوخـه عشية » (3) .

2 ـ ان الازمة النفسية المرهقة لم تكن صالحة لنظم قصيدة الا حين استحالت الى ثورة واثقة ، اى انقلبت من حالة السلب الى الوجوب .

3 ـ ان القصيدة تمت خلقا ـ او كادت ـ فى داخل النفس ، وأن الشابى كان يتمتع بذاكرة قوية ، مكنته من تدوينها دون تغيير كثير او زيادة . فاذا

---

(1) المخاطب هو الاستاذ محمد الحليوى ، والرسالة المشار اليها كتبت فى 1933/12/8 وفيها يشكو معاكسة القدر له ، ويذكر ضياع (باقـاج) له قيمته تزيد على سبعمائة فرنك ، وأنه نسى ديوانه فى الحاضرة وبعث فى طلبه ... الخ .

(2) رسائل الشابى : 132 .

(3) السنوسى : 43 .

تذكرنا ان قصيدة « نشيد الجبار » ـ كما هى فى الديوان ـ جاءت فى 36 بيتا تبين لنا ان اكتمال القصيدة وحفظها دون تدوين أمر فذ لافت للنظر ٠

4 ـ ان الفترة التى استغرقها تحول الازمة المؤلمة الى وضع نفسى ملائم ثم نظم القصيدة وترسخها فى النفس ربما لم تتجاوز ثلاث ساعات ٠

5 ـ ان عملية الخلق كانت تفريغا او تطهيرا ذابت معه الآلام وحات الراحة التى تشبه التخلص من حمل ثقيل ، وسيطر الاحساس بالاطمئنان ، ثـــم الاستسلام للنـــوم ٠

6 ـ ان اعادة النظر فى القصيدة كان يمثل احتفالا بالتجويد ، واذا كانت هذه القصيدة لم تتطلب تنقيحا كثيرا ، فذلك مرده الى اعجاب الشابى بها ، لجزالة خاصة تنتظمها ، ولتعبيرها عن انتصار نفسى فى مـرحلة دقيقـة ٠ ولكن ربما تطلب غيرها مزيدا من ترديد النظر ٠

واذا قرأنا القصيدة نفسها وجدنا ان بناءها يمكن ـ على نحو ما ـ من تمثلها فى الذاكرة دون كتابة ، لانها بسيطة غير مركبة ، ذاهبة طولا ، وللوقفات فيها صوىدالة علىطبيعةالانطلاقالمستأنف،فاذا قالت : سأعيش رغم الداء والاعداء اتبعت ذلك بالحركات المواكبة للعيش : ارنو ، أسير ، أصغى ، ثم تحديث القدر (المسؤول عن الداء) بخطاب طويل نسبيا (اقول للقدر ٠٠٠) ، ثم تحديث الجمع الناقم (وهم الاعداء) بخطاب آخر (واقول للجمع) ، ولشدة الجلبة فى القصيدة يحس القارىء وكأنها تتأدى اليه بصوتين : صوت حركتها فى النفس وصوت استعادتها حين دونت ٠ فهل من الممكن ان نتخذ هذه القصيدة مقياسا عاما لطريقة الشابى فى الابداع ؟ للاجابة على هذا السؤال لا بد من أن أقرر أولا أن هذه الطريقة ربما لم تكن صالحة لخلق قصائد ذات أصوات متعددة أو بناء مركب،او ذات مبنى توشيحى تتغير فيه القوافى علىنظام مرسوم،وخاصة حين تجرى التقفية على نظام معقد ، ومهما يكن ايماننا بقوة الذاكرة فلا بد من أن نقر بأن هذه الطريقة يستعصى عليها قصائد ذات طول متميز ، لا يمكن ان تنبجس فى كل مكتمل ٠ تقول الشاعرة ايمى لوول فى وصف تجربتها الشعرية ـ دون ان يكون ما تقوله ملزما او صالحا لكل شاعر آخر : « قد تستغـرق القصائد الطويلة شهورا وهى تعد فى اللاشعور ، اما القصائد القصيرة فقـد تستغرق يوما أو لحظة أو أى مدى زمنى بينهما»(1)٠ومع ذلك يمكننا ان نقول

---

(1) The créature process. p. 111.

مطمئنين ان الشابى قد مرن على هذه الطريقة فى قصائد أخرى عدا « نشيد الجبار » ، واذا كنا لا نملك الوثائق التى تثبت ذلك ، فحسبنا ان نتبين آثار هذه الطريقة فى شعره لنحكم بأنها كانت طريقته المفضلة.ومن أول ما نلاحظه ان اكثر قصائده لا يستطيل الى حد تعجز الذاكرة عن استيعابه جملة ، وان القصائد ذات الاصوات المتعددة قليلة نسبيا فى ديوانه ،وانه يستعيض عن تعدد الاصوات بالصوت البديل، فبدلا من أن يتحدث هو نفسه يترك المجال للارض او الغاب او غير ذلك ، كى تحدثه أو ترد على سؤاله (1) • ويبدو أحيانا ان استجماع القصيدة دفعة واحدة لا يسمح له بالراحة الضرورية فى أعقابها ولهذا تجده يعود الى الموضوع نفسه ، والنغمة نفسها ما تزال تدوى فى أذنيه فيحاول بلوغ الراحة فى قصيدة ثانية• ومن السهل أن يحكم القارىء بأن قصيدة « صوت من السماء» تتمة لقصيدة عنوانها « للتاريخ » (2) فقد حاول الشاعر ان يصور بؤس الشعب حين نظم الاولى ثم اذا به لا يجد الرضى فى تلك القصيدة ، فيحاول ان يحقق ذلك الرضى بنظم قصيدة أخرى على الروى نفسه يصف ذلك البؤس وانعدام العدالة على نحو يفضى الى تفاؤل يبعث الراحة فى نفسه • وبين القصيدتين حوالى عشرين يوما • وليست قصيدة « فلسفة الثعبان المقدس » الا تطويرا جديدا لقصيدة نظمت قبلها بعنوان « الدنيا الميتة » (3) • واحيانا تتغير النغمة ، والموضوع ما يزال يملك عليه نفسه ، فهو يقول فى قصيدة « أحلام شاعر » :

ليت لى ان أعيش فى هذه الدنيا ... سعيدا بوحدتى وانفرادى
أصرف العمر فى الجبال وفى الـ ... ـغابات بين الصنوبر المياد
عيشة للجمال والفن أبغيها بعيدا ... عن أمتى وبلادى

ثم يقول فى قصيدة « قيود الاحلام » :

وأود أن أحيا بفكرة شاعر ... فأرى الوجود يضيق عن أحلامى
فى الغاب فى الجبل البعيد عن الورى ... حيث الطبيعة والجمال السامى
فأعيش فى غابى حياة كلها ... للفن للاحلام للالهام
لكننى لا أستطيع .... (4)

(1) من نماذج ذلك قصيدة « ارادة الحياة » ، الديوان : 406 •
(2) الديوان : 381 ، 383 •
(3) الديوان : 480 ، 484 •
(4) الديوان : 285 ، 288 •

فالقصيدة الثانية تطوير فكري للقصيدة الاولى : الاحلام واحدة في القصيدة وهي الموضوع الذي يتشبث بقلب الشاعر وخياله ، ولكنه في الثانية يصحو على الواقع فيعد الاسباب التي تحول بينه وبين تحقيق تلك الاحلام · فهذا الميل الى الاشباع في الموضوع الواحد او الى استكماله أو الى توليد موضوع آخر منه، يمثل انطلاق موجة من موجة، في مدى زمني متقارب الطرفين، وأن جيشان النفس لا يستقر مع انطلاقة الاولى ، وانما يظل يستجمع لانطلاقة أخرى تبعث في نفس الشاعر طمأنينة صحيحة ورضى مكتملا ، وهذا شيء ربما لم يحدث لو كان الشاعر يقيد خطراته ، في المدى المتطاول ، ليبني من تلك الشذرات قصيدة ، او لو كان يكتفي بتناول قصيدته على شكل فكرة مبهمة ، يحاول تطويرها كتابة ·

ومن أثر تلك الطريقة في شعر الشابي ـ فيما أقدره ـ اعتماده الروابط التي تعتمد على التداعي المقيد ، لكي تسعف الذاكرة على اختزان القصيدة كالاعتماد على فعل الامر أوائل الابيات « وامرحي ، واربضي ، واسمعي » (I) او التكرار التأكيدي للاستقصاء ـ وهو كثير ـ ، او التكثيف بالتعداد من مثل قوله :

عذبة أنت كالطفولة كالاحلام كاللحن كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد

أو قولـه :

في كل اصوات الوجود طروبها وكئيبها
ورخيمها وعنيفها وبغيضها وحبيبها
ويراك في صور الطبيعة حلوها وذميمها
وحزينها وبهيجها وحقيرها وعظيمها

وظاهرة التكثيف فيشعر الشابي تخدم اغراضا كثيرة،ولهذا نجدهامبثوثة في شعره على نحو متميز ، غير أنها ترتد في الاتكاء عليها الى تلك « الحمى » التي تواكب التبجس لحظة الابداع ، وهي تشير الى ان خيال الشابي يتولد من ذاته بحسب التيار الذي يجري فيه السياق · ولهذا لا يمكن ان يقال ان خيال الشابي تلفيقي ـ أعني يلفق بين المؤثرات الثقافية وتجارب الحياة اليومية ـ على مهل وأناة ، ومهما تحدث النقاد عن المؤثرات في شعره ، كأثر جبران أو شعراء المهجر عامة او غيرهم فان تلك المؤثرات تظل لقاء عاما في حومة الرومنطيقية ، حيث تؤدي الاستعدادات النفسية المتماثلة الى نتائج

(I) الديوان : 375 ·

متماثلة ، اما فى طبيعة الخيال نفسه فان تلك المؤثرات تشبه الومضات العابرة ، ولامثل على ذلك بمثلين اثنين : اولهما من قصيدة « قالت الايام » (1) حيث يقول الشاعر :

يا أيها السادر فى غيه — يا واقفا فوق حطام الجباه
مهلا ففى انات من دستهم — صوت رهيب سوف يدوى صداه

فالقارىء قد يقرن للتوبين هذه الفكرة وفكرة أبى العلاء المعرى التى عبر عنها بقوله :

خفف الوطء ما أظن أديم الارض الا من هذه الاجساد

ولكنه ما يلبث أن يدرك أن هذه رابطة عابرة وان الشابى يتحدث عن الجبار الذى يدوس جباه المظلومين ، وأن الحق أشد جبروتا ، وأنه ان أغفى ذات مرة فان فى عينيه يقظة تستشرف « الفجر » الذى لا يستطيع ان يبصره ذلك الجبار السادر فى غيه . أما المثال الثانى فانه مستوحى من قراءة قصيدة « يا رفيقى » لمخائيل نعيمة ، وقد جاء فيها : (2)

قل ولجنا قصر الحياة عراة — واقتربنا من الحياة سكارى
فاستطبنا لهاثها ولماها — وعشقنا ظلامها والنهارا
ورضعنا من ثديها ما اشتهينا — ونزعنا عن منكبيها الازارا
وغرفنا من حفنتيها كنوزا — وقطفنا من وجنتيها ثمارا
غير انا لما دعينا انطلقنا — وتركنا كما وجدنا الديارا
وخرجنا منها عراة حيارى

قل أطعنا فى كل ما قد فعلنا — صوت داع الى الوجود دعانا
فجنينا من الحياة ولكن — قد أعدنا الى الحياة جنانا
وأكلنا منها ولكن اكلنا — وشربنا لحومنا ودمانا
ومضينا ولا ندامة فينا — وتركنا كؤوسنا لسوانا
فاذا كان فى الحياة حرام — فحرام من مثلنا ان يهانا
وحرام من مثلنا أن يدانا

وكى يصح لى ما أريد استنتاجه لا بد أن أفرض أن الشابى قرأ هذه القصيدة ودارت نغمتها فى نفسه ، وليس لدى شاهد يثبت ذلك على نحو يقينى ،

---

(1) الديوان : 164 .

(2) همس الجفون : 78 ـ 79 ط. صادر ـ بيروت 1952 .

ولكن هنالك ما يدل على أن الشابي كان يعرف قصائد نعيمة ، وقد بين أحـد الدارسين تأثره بقصيدته « النهر المتجمد » (1) · وأستطيع أن أقرن قصيدته « الصباح الجديد » بقصيدة نعيمة « الطمأنينة » (2) لا للاتحاد في النغمة بـل للاتحاد في الروح · فاذا صح الفرض الذى وضعته استطعت أن أقـول ان قصيدة « يا رفيقى » ملكت اعجاب الشابي لا بنغمتها وحسب بل بهذه الـروح الفلسفية التى تشير الى الارتواء والعطاء معا، ولهذا نقل الشابى هذا الى معنى الاكتفاء بكأس الحب لا بكأس الحياة فىقصيدته «الحانى السكرى» وفيها يقول:

قد سكرنـا بحبنـا واكتفينـا   طفح الكأس فاذهبوا يا سقـاة
نحن نحيا فـلا نريـد مزيـدا   حسبنـا ما منحتنـا يـا حيـاة

وكانت ظلال هذه القصيدة تخيم على نفسه من قبل حين نظم قصيدته « فى ظل وادى الموت » حيث يقول :

قد رقصنا مـع الحياة طويـلا   وشدونا مع الشباب سنينـا
وعدونا مـع الليالـى حفـاة   فى شعـاب الحيـاة حتـى دمينـا
وأكلنا التراب حتى مللنـا   ونثرنا الدموع حتى روينـا

ونثرنا الاحلام والحب والآلام واليأس والاسى حيث شينا

فانظر كيف كان اللقاء مع نعيمة فى المرتين : مرة تحول فيها الاكتفاء الـى صورة للشقاء الانسانى ، فى ظل الموت (وهذا ليس اكتفاء وانما هو حـظ الانسان فى هذه الحيـاة) الى حقيقة واحدة فى الحيـاة هى الاكتفاء فى ظل « الحب » ، وفى كل ذلك لم يستطع خيال الشابى الا أن يكون متسقـا مـع احساسه النفسى،وألا يسمح للقاء مع نعيمة الا أن يكون أمرا عابرا وحسب·

تلك دراسة موجزة لبعض مميزات الخيال عند الشابى تتحمل مزيدا من التحليل بالوقوف عند نماذج أخرى من شعره ، وربما كان الاطلاع على مذكراته ـ وهو أمر لم يتح لى عند كتابة هذا البحث ـ كفيلا باضافة شىء جديد مسعف على توضيح هذه الصورة المتصلة بلحظة الابداع لديه ·

إ · ع·

---

(1) هو الصديق الاستاذ خليفة التليسى فى كتابه « الشابى وجبران »
(2) همس الجفون ق 78 ـ 79 ط· صادر ، بيروت 1952 ·
(3) همس الجفون : 73 ·

العربي ـ العدد ٣٢٣ ـ أكتوبر ١٩٨٥



بقلم : الدكتور احسان عباس

للسان الدين ابن الخطيب مكانة لا تخفى في تاريخ الفكر الأندلسي ، فقد كان ذا مواهب متعددة وقدرات متنوعة ، واستطاع رغم ما اضطلع به من مسؤوليات سياسية كبيرة أن يترك تراثاً ضخماً في التاريخ والتصوف والطب والشعر والترسل والفكر السياسي وغير ذلك من الفنون . فهل كان للنقد في تراثه نصيب ؟

لم يمنح النقد الأدبي قسطاً وافراً من جهده ، شأنه في ذلك شأن معاصره وصديقه ابن خلدون ، ولكن من السهل أن نعدّ هذين الرجلين ممثلين لطبيعة الذوق الأدبي ـ في عصرهما ـ في الأندلس والمغرب ، ذلك الذوق الذي لخصه ابن خلدون حين حدثنا أن شيوخه كانوا يرون « أنّ نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب » . وهو حكم عجيب ، غير أنه لا ينبيء عن ضيق صدر بالفلسفة في ذاتها ، فقد كان كثير من أولئك الشيوخ ـ كما كان لسان الدين وابن خلدون ـ من طلاب الثقافة الفلسفية ، وانما هو تعبير عن عدم الارتياح إلى وضع الفكر المفلسف في نطاق الشعر (كما فعل كل من المتنبي والمعري) ، وذلك شيء لم تنفرد به الأندلس والمغرب ، بل كان أنصاره في المشرق هم اصحاب الغلبة في تاريخ النقد الأدبي .

القريحة الشعرية :

فاذا كان للسان الدين وابن خلدون من آراء في النقد فذلك متصل ـ في الدرجة الأولى ـ بثقافتهما الأدبية ، وبكون كلّ منهما مارس نظم الشعر ، وفي هذه الناحية الثانية يتفوق ابن الخطيب على صديقه ابن خلدون الذي تعسّر عليه قول الشعر بعد فترة من الزمن ، وعلّل ذلك بأن محفوظه من المتون الفقهية والنحوية وغيرها قد علق قريحته عن الفيضان ، وخدش وجه الملكة الشعرية لديه . فأما ابن الخطيب

فقد استمرّ يحاول التوفيق بين شقّي ملكته ، ومنها الشعر ، حتى آخر ايام حياته ، ولم يواجه تصعباً أو تعسراً في نظمه ، رغم أنه كان يحفظ متوناً أكثر مما يحفظ ابن خلدون ، مثلما أنه عانى نظم متون في الطب والتاريخ . فالمتون ليست وحدها سبباً في إجبال القريحة ، ولا بد من ان تجتمع اليها اسباب اخرى نفسية واجتماعية واقتصادية .

ولعلّ مما اسرع في تقصير فترة الانتاج الشعري لدى ابن خلدون غلبة الميل الفكري لديه على كل ميل آخر ، وهذا استدعى منه أن ينتحي في كتابته منحى عقلانياً خالصاً . وفي دور مبكر كان يؤمن بالفصل التام بين الأسلوب النثري والأسلوب الشعري « إذ الأساليب الشعرية تناسبها اللوذعية ، وخلط الجدّ بالهزل ، والاطناب في الأوصاف ، وضرب الامثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات ، حيث لا تدعو الى ذلك ضرورة في الخطاب » فأخذت الملكة التصويرية لديه بالضمور . أما لسان الدين فظلّ يمنح العنصر الجمالي التصويري في نثره اهتماماً خاصاً غير عابىء بموقف صديقه من الفصل العامد بين الشعر والنثر ، فبقي على مستوى الانشاء النثري شاعراً مصوّراً ، وبقيت ملكة التصوير لديه تتمتع بقوتها على مرّ الزمن ، وكان مما يرفد هذا الجو الشعري من حوله عوامل أخرى لم تتوفر لابن خلدون منها شمولية اطلاعه على التيار الشعري في عصره ، واهتمام بتدوين تراجم معاصريه وأشعارهم ، هذا بالاضافة إلى اطلاع على الشعر العربي في كلّ عصوره . وكان بحكم منصبه السياسي ممدّحاً يستقطب كثيراً من قصائد معاصريه ، كما كان يرى أنه مسؤول عن تربية الذوق الفني أو على الأقل يميل إلى إشباع رغبة ذاتية لديه في انتخاب الاشعار والموشحات ووضعها في مجموعات خاصة (مثل كتابه جيش التوشيح) ، فكل هذه العوامل شحذت لديه الجانب النقدي ، فظل اتجاهه « شعرياً » - إن صحّ القول - حين أصبح اتجاه صاحبه « فكرياً » .

الشعر ظاهرة انسانية :

ويلتقي ابن الخطيب مع نقاد سابقين - وخصوصا فريق النقاد المتفلسفين - في قوله إن الشعر بالمعنى المطلق ظاهرة انسانية لا يمكن ان تحصر ضمن شكل محدد ، فالشعر بهذا المعنى لا يوضع في إسار وزن معين أو قافية مرسومة ، لأنه أوسع حدوداً من ذلك ، وعلى هذا الأساس لا يمكن ان يكون وقفاً على أمة دون أمة أو على صنف من البشر دون غيره . وهو إذن يشمل « الصور الممثّلة ، واللّعب المخيّلة ، وما تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه ، ككتاب كليلة ودمنة وما في معناه » . فما هذا الذي يعنيه لسان الدين بالصور الممثلة واللعب المخيلة ؟ إن كانت الصور لديه تعني الرسم ، واللعب تعني التماثيل والدمى ، فالشعر في نظره هو جماع الفنون ، وان كانت تلك الصور واللعب تعني ضروب « النشاط المسرحي » في عصره ، وكان أقوى ما يمثلها « خيال الظل » أو « لعبة اليهودي » حسب تعبير الأندلسيين ، فالشعر يتناول كل تصوير تعبيري قائم على المحاكاة والتخييل .

ولكن هناك مفهوماً للشعر أقلّ شمولاً ، لأنه يقتصر على ما عناه العرب انفسهم حين استعملوا لفظة « شعر » وعنوا بها « كلّ كلام يحضره الوزن والقافية ، ويقوم الرويّ بجناحه مقام الخافية » ، فكيف تكون أحكامنا على هذا اللون المحدد من الشعر ؟ هب أن متذوقا اراد ان يختار لابنه أو لبعض الناس عدداً من القصائد ، فما هي المعايير التي يعتمد عليها في الاختيار ؟ هنا يطالعنا لسان الدين بفهم دقيق لطبيعة الشعر الذي يحكمه الوزن والقافية ، فهناك شعر مغرق في الشعرية « وهو ما جنح الى التخييل والتشبيه ، وأحلّ الاستعارة بالمحلّ النبيه » وهناك شعر مستحسن مرضيّ قصد عن التشبث بالاستعارة والتخييل ، وإنما عدّته العرب شعراً لخصائص أخرى فيه تميزه ، ولا يجوز ان ننزع عنه اسم الشعر وان وقع في المنزلة الثانية . وتمييزاً لهذين النوعين أحدهما عن الآخر يسمّي لسان الدين النوع الأول باسم « السحر » ويسمي النوع الثاني باسم « الشعر » (وليته اختار لفظة أخرى ليبقى لفظة « شعر » شاملة للنوعين معاً) .

إن اختيار لفظة « السحر » عودة الى أصول بدائية في تصوير أثر الكلمة التي تستطيع أن تحدث تأثيراً بالغاً (أو تغييراً للواقع) ، ثم ارتبط ذلك مع الزمن بالتعبير عن الاعجاب الغامر الذي لا يجد له المتلقي

تعليلاً إزاء نصّ من النصوص ، وعن الحيرة التي تتملك ذلك المتلقي وهو يحسّ بنشوة طاغية آثارها ذلك الاعجاب ، وفي مرحلة فنية متأخرة تقترن لفظة « السحر » بالكشف عن « الرائع » أو « الرفيع » أو « المعجز » في الآداب والفنون . ولعل الكثيرين يذكرون موقف الوليد بن المغيرة حين سمع آيات من القرآن الكريم لأول مرة ، فقد رفض أولاً ان يطلق على ما سمعه اسم « السحر » فلما لم يجد لفظة أخرى تؤدي ما يحسّ به قال : والله إن لقوله لحلاوة وان أصله لعذق (ويروى لغدق) وان فرعه لجناة . . وان أقرب القول فيه لأن تقولوا : ساحر جاء بقول هو « سحر » .

وفي استعمال كلمة « السحر » كان لسان الدين يستلهم ايضا الموروث النقدي الأندلسي ، حسبما بلغ إليه من تطور في القرن السابع ، وخصوصا لدى ابن سعيد المغربي الذي رأى ان ما يستحق اسم الشعر أحد نوعين : وهما المرقص والمطرب . والأول يتمتع بالجدة والغرابة ، فلا يعتمد على محض التشبيه بل على « غريب التشبيه » أو غريب الصور ، ويبلغ من تأثيره في المتلقي ان يعبر عن اعجابه بالرقص . والثاني أقل تأثيراً من الأول ، فهو يبعث في النفس هزة ارتياح ونشوة طرب ، ولذلك فهو « مطرب » لكنه لا يخرج المتلقي الى حال الرقص ، والتفاوت بين النوعين هو التفاوت في درجة الغوص على التشبيه والتمثيل ، فأما ما يجيء بعد هذين النوعين فقد يكون في رأي ابن سعيد من المقبول أو المسموع او المتروك .

ولا يتركنا لسان الدين نتأوّل السبب الذي من أجله اختار مصطلح « السحر » للدلالة على تميز احد نوعي الشعر لديه بل هو يبسط ذلك شارحاً . فالسحر حين يسلط على شيء ما ينقل هيئته من حال إلى حال ، وكذلك الشعر ، فتحت تأثيره تتم تحوّلات ما كانت لتتحقق بدونه : فهو الذي يشجع ويدعو الى الاقدام ، ويسهّر وينوّم ، ويحبب المسخاء الى النفس ، ويضحك حتى يلهي ، « وهذه قوى سحرية ومعان بالاضافة الى السحر حَرِية ، فمن الواجب أن يسمّى الصنف من الشعر الذي يغلب النفوس ويستنفزها ، ويثني الأعطاف ويهزها باسم السحر » . ويرى لسان الدين ان قوة الشعر في التأثير وفي إحداث التحولات تزداد اذا اقترن بالألحان ، وهذا ليس نابعاً وحسب من شيوع التغني بالموشحات الأندلسية التي لم تكن تصلح إلا للغناء ، بل هو صادر عن تجربة أثر الغناء بعامة في تعميق تأثير الشعر في النفوس .

أذواق مختلفة :

هل هذا المعيار الذي وضعه لسان الدين قابل للتطبيق على المستوى النظري ؟ كل شيء قد يبدو سهلاً ، ولكن كيف يمكن للناقد أن يفرز ما هو سحر مما هو شعر ؟ لقد أحسَّ لسانُ الدين بصعوبة ذلك وعبَّر عما أحسَّه بنوع من الاعتذار حين ذكر أن الفرق بين هذين النمطين « كثير الدقة واللطافة » وأحال الأمر على قاعدة النسبية ، وأن ما يراه أحدٌ سحراً لا يجده الآخر كذلك ، وأضاف يقول : « ان أشخاص المحبوبات تقع بينها وبين النفوس التي تكلف بها وتتعلق بسببها علاقاتٌ لا تُدْرَكُ ، ومناسباتٌ يعجز وعي المدارك عنها فتترك ، وكثيراً ما عُشِقَ الغُفْلُ من الجمال لهذا السبب ، وأخلاقُ نفوس البشر مثار العجب » .

ولا يلبث لسان الدين - بعد هذا الاعتذار - من أن يأخذ نفسه بتطبيق المعيار الذي وضعه ، فهو يميز السحر من الشعر في سته من الفنون وهي المدح (والفخر لاحق به) والرثاء والنسيب والوصف (على تشعّب مذاهبه) والملح والحكم والجد . وسرعان ما أخذت الصعوبات تواجهه متلاحقة ، فقد شاء أن يفتتح باب المدح بمختارات في مدح الرسول ، وفتش وأطال التفتيش فلم يجد قصيدة واحدة أو قطعة من قصيدة يمكن أن تُدْرَجَ تحت عنوان السحر ، فلما أعياه الأمر اضطر إلى البحث عن العلة ، فاهتدى إلى أنّ امتناع وجود « قسم السحر » في مدح الرسول إنما يعود إلى أن الشعر يعتمد المحاكاة والتخييل ، ووقار جناب الرسول ﷺ يبهر النفس ويمنع من استرسالها في ذلك ، ولذلك كان أقصى ما يستطيعه الشاعر في ذلك المجال أن يعتمد على نصاعة اللفظ وقصد الحق وقرب المعنى وايثار الجدّ . ولما انتقل الى باب الفخر لم يجرؤ على أن يقسمه في صنفين : سحر وشعر وترك تمييز ذلك للقارىء ، لأنه احس - بزعمه - أن السحر والشعر يتنازعان هذا الباب بحيث لا يأمن من يميز بينهما من خلط أحدهما بالآخر . □

سوريا
الآداب الأجنبية
العدد رقم 98
1 يناير 1999

(لطيف وخوشابا)

وترجمة النص المسرحي في العراق

(١٨٩٠-١٩٣٩)

■ د. ضيـاء خضيـر ■
كلية الآداب- جامعة بغداد

يحتّل النـص المسـرحي المـترجم أو المعـد عن(ريبرتوار Repartoire) المسرح الأوروبي مكاناً بالغ الأهمية في المسرح العراقي منذ نهاية القرن الماضي. فقد كاد المسرح الأوربي أن يكون الوسيلة الوحيدة المتاحة أمام الجمهور العراقي لاكتشاف هذا النوع الأدبي الجديد، سواء أكان ذلك راجعاً لندرة النصوص المسرحية العراقية والعربية الموضوعة، أم لمجرد الرغبة في اكتشاف (الآخر)..

وقد يكون من نافل القول أن نذكر أن حركة الترجمة العراقية، في هذا الحقل أو غيره، لم تكن عند بدايتها في الربع الأخير من القرن الماضي، بأهمية، وسعة حركة الترجمة الموجودة في أقطار عربية أخرى، مثل مصر ولبنان. ناهيك عن أن كثيراً من النصوص الدرامية المترجمة في هذين القطرين كانت تُستقبل في العراق وتمارس تأثيراً ما في تشكيل وعي المثقف العراقي فيما يتصل بهذا الجانب الخطير من جوانب الأدب الأوربي.

ويجد الباحث أن حركة الترجمة المسرحية التي بدأت في العراق بداية متواضعة منذ ذلك التاريخ، لم تختلف، في اتجاهاتها العامة، عن تلك التي كانت سائدة في مصر ولبنان، وإن تكن النصوص الدرامية المترجمة باللغة العربية

الفصحى هي وحدها التي كان يجري الاهتمام بها وقراءتها وتقديم بعضها على الخشبات العراقية. ولذلك فإن من المؤسف حقاً أن مسرحياً مثل جميل صنّوع(أبو نظارة) ومترجماً مثل محمد عثمان جلال(١٨٢٨-١٨٩٨) لم ينالا الاهتمام الذي يستحقانه من العراقيين، مع أنهما كانا من أكبر العاملين في هذا النوع الأدبي ترجمةً وإعداداً وتأليفاً، وذلك لأسباب يتعلق معظمها بكون إنتاجهما موضوعاً باللغة المصرية الدرامية، هذه اللغة التي لم يتردد عثمان جلال من نقل بعض روائع المسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي كتبه موليير وكورناي إليها(١)

وعلى كل حال، تسمح لنا الدراسات الموضوعة عن حركة الترجمة في مصر منذ النصف الثاني من القرن الماضي بتقرير حقيقة إن المترجمين العرب الذين قدّموا لنا النماذج الأولى من فن الدراما لم يكونوا ينضوون في إطار مدرسة مسرحية محددة. فالمعيار الوحيد المتبع في اختيار النص هو شهرة المسرحية الأوربية أو شهرة كاتبها، ثم مدى ملاءمتها للذوق العربي السائد في تلك الفترة.. أما الأساليبُ والطرقُ المتّبعة في الترجمة فتختلف هي الأخرى من مترجم لآخر، وإن تكن الغالبيةُ العظمى منَ المترجمين يميلون إلى إجراء تغييرات أساسية.

النصوص التي يشتغلون عليها من أجل جعلها مناسبةً لذوق الجمهور العربي وإدخال اللون المحلي عليها. فهم يضيفون إليها، ويختصرون منها، ويغيّرون في نهايات بعض فصولها، كما يضعون لها أشعاراً وأغاني كان جمهور تلك الفترة قد اعتاد سماعها.. فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ بعض النصوص الدرامية كانت تُطبع بعد تقديمها على الخشبة، وأن بصمات العاملين في الإخراج واضحةً عليها، تبيّن لنا أن الهدف الأول من ترجمة المسرحية ليس القراءة، وإنما توفير نصوص يمكن أن تستخدمها الفرق المسرحية المختلفة في عملها؛ وما يمكن أن يُسمى(طبعة إخراجية) هي التي قد تتوفر بين أيدينا عن النص المترجم، وليس الترجمة الأدبية أو الدرامية الدقيقة.

وعلى العموم، يمارس بعضُ المترجمين عملهم انطلاقاً من رؤية خاصة؛ فهم يعتقدون أن الأدب الأوروبي يمثل تراثاً شائعاً يستطيعون أن يأخذوا منه ما يحوز على إعجابهم، مهما يكن أصحابه ومستوى كتاباتهم، والمراحل الزمنية التي ظهروا فيها. وسيكتسب مثلُ هذا العمل شرعيةً أكبر إذا استطاع المترجمُ أن يجري

تغييرات في بعض الفصول فيضيف من عنده أو يقتطع بعض العبارات، أو المشاهد الكاملة. والأستاذ(عطية أبو النجا) يرى بأن المترجم أو المعد يلتقي هنا مع الشاعر في تراثنا العربي، حيث يبني على الموضوع الواحد القديم الذي يكتبه شاعرٌ آخر قصائد جديدة ينسبُها لنفسه(٢).

إن(مي) التي أعدها سليم النقاش عام ١٨٨٦ عن مأساة(كورناي Corneille) (هوراس Horace)، و(شهداء الغرام) التي أعدّها(نجيب الحدّاد) عن(روميو وجولييت) شكسبير، و(لباب الغرام، أو الملك متريدات) التي أعدها أبو خليل القبّاني عام ١٨٨٤ عن(Mithsndate) لراسين.. إلخ تقدم أمثلةً بسيطة لذلك.

ومن الناحية الأخرى، نجد أن بعض المترجمين يعيرون اهتماماً أكبر للحفاظ على طبيعة النصوص التي يترجمونها. فهم يبدون أكثر أمانةً ودقة. ومن بين المسرحيات التي تنتمي إلى هذا النمط من الترجمات يمكن أن نذكر(زوبعة البحر) التي ترجمها(محمد عفت) عن العاصفة(La Tempete) لشكسبير، وكذلك(مكبث Mecbeth) للمترجم نفسه..

وبعضُ المترجمين كانوا يعمدون إلى المزج بين الطريقتين بغية الاقتراب من الجمهور الشرقي وعدم الإطاحة بمعنى النص ولغته. فهذا النوع من الترجمات لا ينطوي إلا على تغييرات بسيطة في النصوص الدرامية المترجمة. ومن الممكن أن يُمثل لذلك بمسرحيات من قبيل(تسلية القلوب في روايات ميروب) التي أعدّها محمد عفت أيضاً عام ١٨٨٩ عن(ميروب Mirobe) لفولتير، وكذلك ترجمة إبراهيم رمزي التي ظهرت عام ١٩١٤ لـ(قيصر وكليوبترا – Caesar and Cleopatra) لجورج برناردشو(٣).

ونحن نلتقي بهذه الاتجاهات نفسها تقريباً لدى المترجمين العراقيين الذين بدأت أعدادهم بالتزايد منذ نهاية القرن الماضي. ويمكن أن نحدد في هذا الصدد، اتجاهين رئيسيين في الترجمة هما الترجمة الحرّة أو الإعداد، والترجمة التي تكون أكثر أمانةً للنصوص المترجمة.

وفي الحالة الأولى يُعطي المترجم لنفسه الحق في إجراء تغييرات عديدة في النصوص بزعم جعلها أكثر ملاءمة للوسط الاجتماعي الذي تقدم إليه باللغة العربية. أما في الحالة الثانية، فإن المترجم يلتقي غالباً ببعض التغيرات والإضافات

الضرورية التي لابدّ منهـا لتقديم المسرحية فـي زمـان ومكـان مختلفيـن اختلافـات أساسية عن الزمان والمكان الذي كُتبت فيه المسرحية الأصلية..

وعلى كل حال، تنتمي أغلـب النصـوص المسـرحية التـي ترجمهـا العراقيـون خلال الفترة موضوعة البحث إلى اللغة الفرنسية؛ وهـي اللغـة التـي كـانت شـائعة بين المثقفين ورجال الدين المسيحيين العراقيين طـوال القـرن المـاضي والسنوات الأولى من هذا القرن، وثمة مسرحيات مترجمة عن الإنكليزيـة، وقـد ظهـر أغلبهـا بعد الاحتلال الإنكليزي للعراق، ولكن ما يثير الدهشة فيها أنها ظلت قليلـة بالقيـاس لتلك النصوص المترجمة عن الفرنسية طوال النصف الأول من القرن العشرين، كما أن أغلبها ظل غير مطبوع.

أما الأدب التركي، فقد مـارس-كمـا هـو معـروف- تـأثيراً كبيـراً علـى الأدب العربي في العراق طوال فـترة الاحتـلال العثمـاني؛ غير أن المثقفين العراقيين لـم يكونوا يعيرون المسرح كبير اهتمام، ولذلك فإننا قلّما نعثر علـى ترجمـات عراقيـة في هذا النوع الأدبي عن التركية، على الرغم من معرفتنا بـأن بعـض النصـوص المسرحية الفرنسية التي قدمت في العراق فـي تلـك الفترة كـانت قـد ترجمـت عـن التركية وليس من الفرنسية مباشرة، كتلك التي ترجمها أبـو خليـل القبـاني الـذي لـم يكن يعرف الفرنسية.

وتكفي الإشارة هنـا إلـى مسـرحية(الوطـن أوسلسـترا) لنـامق كمـال، وشـهيد الدستور) التي كتبها مؤلف تركي مجهول؛ وهي تروي حياة ومـوت والـي العـراق الشهير(مدحت باشا).

إن أغلب الترجمات العراقيـة عـن اللغـة التركيـة بقيـت محصـورة فـي مجـال القصة والرواية. وبعض هذه الروايات والقصص المترجمة عـن التركيـة يمكّـن أن يدرس لبيان تأثيره على بعض النصوص المسرحية، مثل(انتباه) روايـة نـامق كمـال ذات التأثير الواضح في الرواية(الأيقاظية) التي كتبها(سليمان فيض) واختلف النقـاد والدارسـون العراقيون فـي تحديـد نوعهـا، لأنهـا مزجـت بيـن الشـكلين القصصـي والدرامي.

أما فيما يتصل بالأدب الروسي، فإن اهتمام القرّاء والمـترجمين العراقييـن بـه جاء متأخراً. وهو اهتمام سنرى أنه ينصب علـى الروايـة والقصـة أيضـاً، بالدرجـة

الأولى. ومع ذلك، فإن واقعيّة هذا الأدب كانت مثار اهتمام عدد من الكتاب العراقيين في مرحلة مبكرة من تاريخ الأدب العراقي الحديث؛ ونجد في أحد أعداد جريدة(صدى بابل) الصادرة عام ١٩٢٧ إشارة إلى هذا المعنى. كما أن الاهتمام المتزايد بأدب أوربا الغربية كان يثير، أحياناً، ردود فعل معاكسة لدى بعض الكتاب العراقيين. وعلى سبيل المثال نجد أن القاص(محمود أحمد السيد) يدعو المترجمين العراقيين في العام نفسه إلى الاهتمام بـ(الآداب الشرقية).

"إني أرى من واجب الأدباء عندنا-.. أن يعرضوا علينا بواسطة النقل والتلخيص والتحليل نماذج مما شاع وانتشر منها في الآداب الشرقية من روسية ويابانية وصينية؛ لأنها تتفق وأذواقنا فلا تكون بعيدة عن نفسياتنا"(٤).

غير أن مثل هذه الدعوة ظلت من دون صدى يذكر، كما أن محاولات(السيّد) نفسه التي عمد فيها إلى تلخيص ونقل وتحليل بعض النماذج الأدبية الروسية التي بُهر بها، والتركية التي هزّه فيها نزوعُها إلى الحرّية وإلى محاولتها هدم التقاليد البالية التي كانت تعوق تقدم المجتمع، لم تكن قادرة على أن تقف في وجه تيار الترجمة عن الآداب الأوربية الغربية.

وعلى كل حال، سبق لنا أن ذكرنا أن العراقيين قد عرفوا المسرح الأوروبي وأعدوا بعض النصوص الدرامية المترجمة عنه لأغراض ذات طبيعة دينية. وقد رأينا كيف أن هذه الأغراض والموضوعات الدينية قد تطورت، فصار الاهتمام يجري ببعض الموضوعات والأغراض التربية والأخلاقية وحتى السياسية. وقد ترجم(نعّوم فتح الله سحّار) عام ١٩٠٢(الأمير الأسير Le Prince Captif) التي لا نعرف اسم مؤلفها الفرنسي، ومسرحية(لطيف وخوشابا) التي طبعت في مطابع الآباء الدومنيكان بالموصل عام ١٨٩٣(وسنقوم بدراستها في موضع آخر من هذا البحث). أما(سليم حسون) الذي كان تلميذاً لنعوم سحّار وتوفي عام ١٩٤٧، فقد ترجم(استشهاد ترسيوس) عام ١٩٠٢ و(شعّو) التي وجد في بطن إحدى الأسماك التي اصطادها خاتماً كان أحدُ الأمراء قد فقده أثناء سباحته في النهر وشعّو يرفض أن يعيد الخاتم إلى هذا الأمير الوثني مالم يهتدِ إلى الديانة المسيحية؛ وهو الأمر الذي يفعله هذا الأمير، بعد أن رأى المعجزة أمام عينيه.

أما(استشهاد مارترسيوس Martyc de saint Taricisus) فتمثل نمطاً آخر من النصوص المسرحية الأوروبية التي تقوم على أساس بعض القصص الغربية والمعجزات التي كان المسيحيون الأوائل يتعرضون لها، كما حدث للقديس(ترسيوس)، الذي أظهر شجاعة فائقة وهو يحمل(القربان المقدس La saint Sacrement) لبعض المسيحيين الأوائل الذين ألقت بهم سلطات روما الوثنية في السجن قبل أن تجعلهم طعاماً للوحوش الضارية.

لقد كتب المترجم على غلاف هذه المسرحية التي طبعت في الموصل عام ١٩٠٢ بأنها تاريخية تتكون من ثلاثة فصول. وقد أجرى عليها تغييرات وتحويرات كثيرة، ولكنه أخذ على عاتقه مسؤولية الإشارة إلى كل هذه التغييرات والتحويرات التي أجراها على النص الأصلي، ومن ذلك مثلاً إشارته إلى المشهد الذي أضافه إلى نهاية المسرحية، ويمثل دخول ثلاثة أطفال في هيئة ملائكة يرتدون الملابس البيض، ويضعون على أكتافهم أجنحة، وعلى صدورهم نجوماً لامعة. وقد ذكر المترجم أن"هذه التتمة لم تكن في الرواية الفرنسية إلا أننا أثبتناها هنا لما كان لها من حسن الوقع في قلوب الحضار عند تمثيل الرواية في مدرستنا قبل طبعها".(٥)

ومع قدرة المترجم اللغوية غير المشكوك فيها، ظل أسلوبه بسيطاً؛ وهو يمثل حالةً وسطى بين العامية والفصحى. ويبدو أنه تعمّد ذلك وقصد إليه قصداً؛ وإشارته التي وردت في ختام الترجمة توضح ذلك، فقد ذكر"أن فرسان الكلام الفضلاء يتنازلون إلى إسبال ذيل العفو والمعذرة على تعريبها لدى تحققهم أن معانيها الشريفة لم توشح بهذه العبارات السهلة الجارية إلا لتتسارع إلى أفهام جميع القارئين والسامعين حتى الذين لا إلمام لهم بقواعد اللغة وآدابها"(٦).

ومع ذلك ظلت سمةُ الضعف مرافقةً لترجمة بعض العبارات والأشعار التي كانت ترددها الجوقة، مما أدخل شيئاً من الاضطراب على البناء الكلي للمسرحية. وثمة ملاحظة أخيرة يمكن أن نضيفها هنا، وتتعلق بالإشارات(الإخراجية) التي وضعها المترجم في النص من أجل المساعدة على إخراجه.. وهي على قلتها واختصارها تكتسب أهمية خاصة لأنها تمدنا بفكرة عن طبيعة الإخراج المتبع في تلك المرحلة البعيدة نسبياً، من عمر المسرح في العراق.

وترجمة هذه المسرحية تذكرنا، من ناحية أخرى، بترجمة مسرحية أخرى، لشخصيتها الرئيسية نفسُ ملامح القداسة التي كانت لمارترسيوس؛ ونعني بها مسرحية(جان دارك- Jeanne darc) التي ترجمها(نجيب فاقو) عن الفرنسية، ودارت حول الأفعال الخارقة والمعجزات التي رافقت حياة القديسة الفرنسية(جان دارك) التي أصبحت في فرنسا وأوربا كلها رمزاً للوطنية والصفاء الروحي والإيمان الكاثوليكي المتدفق غيرةً وحماسة.

وعلى الرغم من أن المؤلف لا يذكر لنا هنا أيضا مصدره الفرنسي، فإننا نكاد أن نكون واثقين من أن الأمر في هذه الترجمة يتعلق بـ(Jeanne darc) التي كتبها(Charles Peguy) عام ١٨٩٧، مع إجراء بعض التغييرات التي تحولت فيها فصول المسرحية الفرنسية الثلاثة إلى أربعة. وربما كان من المهم الإشارة إلى أن موضوع هذه المسرحية يحمل شيئا من الجدّة بالنسبة إلى المسرح العراقي؛ ذلك أن القيم الدينية والأخلاقية التي اعتاد رجال الدين العراقيون مقاربتها من المآسي التي يترجمونها أو يعدونها تبدو في هذه المسرحية ممزوجة بقيم وطنية تتمثل بالدفاع عن الوطن. وهو ما يمثل خطوة من الخطوات المهمة في تطور المسرح الديني العراقي الذي نحن بصدد دراسته.

أما(أرجوان الملك) التي ترجمها(كوركيس كرمو) فتخطو، بموضوعها، خطوةً أخرى بهذا الاتجاه. والمترجم الذي لم يذكر لنا العنوان الفرنسي لهذه المسرحية يصف عمله في الترجمة بأنه(تعريب وتعليق وترتيب) وهو ما يعطينا فكرةً عن الطريقة التي تمّت بها ترجمةُ هذا النص. وواضح أن كثيراً من التغييرات قد أُجريت على أصل هذه المأساة المؤلفة من فصول ثلاثة، كُتبت(لتمجيد انتصار الكاثوليكية في المكسيك) عن طريق عرض تلك القصة التي جرت في مدينة(مكسيكو) عام ١٩٢٧ حول ذلك النزاع القاسي بين أحد رؤساء الجمهورية الشباب(وكان موالياً للشيوعية) وبين أقلية كاثوليكية محافظة يقودها رجل دين يدعى ميخائيل اليوسفي). وضعف الأسلوب الواضح في هذا النص يشير إلى أن المترجم غير ملم تماما بأسرار اللغة التي يترجم إليها(وهي العربية)، وربما أيضا، بأسرار اللغة التي يترجم منها(وهي الفرنسية). وهو ما دفع الدكتور عمر الطالب إلى التقليل من شأن الترجمة في هذا النص. غير أنه يبقى من المهم الإشارة إلى أن الطابع الأيديولوجي الواضح لهذه المسرحية، لا سيما ما يتصل منها بالخطر

المزعوم للشيوعية على الديانة الكاثوليكية، شيء جديد على النصوص الدرامية المترجمة في العراق خلال تلك المرحلة.

وهكذا، لم يعد هؤلاء المترجمون العراقيون من رجال الدين يكتفون بترجمة النصوص ذات الطبيعة الدينية والأخلاقية والتربوية. وقد عرفت السنوات الأولى من هذا القرن حركة ترجمة واسعة لكثير من المسرحيات المأخوذة من(ريبرتوار Repertoire) المسرح الفرنسي، ولا سيما المسرح الكلاسيكي منه.

لقد ترجم القس سليمان صائغ نصين من هذه النصوص الكلاسيكية هما(السيد Le Cid) (التي بقيت مخطوطة) و(هوراس Horace) اللتين كتبهما شاعر البطولة في الأدب الفرنسي(بيير كورناي Pierre Corneille) عامي ١٦٣٦ و ١٦٤٠ على التوالي.. طبعت ترجمة المسرحية الأخيرة عام ١٩٤٥، وخصصنا لها دراسة مستقلة ضمن دراسة خاصة لمسرح القس (سليمان صائغ). كما ترجم(سليمان كجّو) مسرحية راسين المعروفة(Esther) تحت عنوان(أستير الملكة) وقدّمت في الموصل عام ١٩١٢. أما(يوسف أومي) فقد ترجم(المدافعون Les Plaideurs). أما(موليير Moliere) فقد فاق الاهتمام بمسرحه كلّ شيء، وظلت مسرحياته المترجمة في العراق أو في أقطار عربية أخرى تقدم باستمرار على الخشبات العراقية.

مسرحياتُه المترجمة في العراق أو في أقطار عربية أخرى تقدم باستمرار على الخشبات العراقية.

ومن مسرحيات موليير التي ترجمت في العراق(Les Fourberies de Scapin) التي عربها(يوسف أومي) تحت عنوان(سكابان النصب). كما ترجم(.حنا رسام) عام ١٩٣٢(Maitre Patelin) تحت عنوان(حيلة المحامي تبلان) كذلك ترجمت مسرحية(البخيل LiAvare) من قبل المترجم نفسه، في حين ترجم(جرجيس قندلاّ) مسرحيتي موليير(طبيب رغماً عنه Le medecin malgre lui) و(البرجوازي النبيل Le Bourgeois gentilhomme) عامي ١٩٠٨-١٩١٠ على التوالي.

وهذه المسرحية الأخيرة هي الوحيدة التي طبعت بين مسرحيات موليير، وستكون موضوعاً لدراسة خاصة في هذا البحث.

أمّا النصوص المسرحية المترجمة عن الإنكليزية خلال هذه الفترة فقد كـانت، كما ذكرنا، قليلة جداً، وإن يكن شكسبير من بين المسرحيين الإنكليز قد عُـرف من الجمهور العراقي منذ عشرينات هذا القرن.

إذا كانت بعض نصوصه التي تُرجمت في مصر خلال القرن الماضي وبداية هذا القرن هي التي تمّ اعتمادها من قبل المسرحيين العراقيين. ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن بعض مآسي شكسبير دون غيرها هي التي تثير اهتمام المسرحيين العراقيين طوال فترة الحكم الملكي، مدفوعين في ذلك بتشجيع السلطات الحاكمة نفسها. والدكتور عمر الطالب يشير إلى أن نهايات نصوص(هاملت) و(ماكبث) و(جول قيصر) يمكن أن تعني لدى الجمهور البسيط أن التمرد ضدّ سلطة الملك أمرٌ غير صحيح من الناحية الأخلاقية، وأنه لابدّ من ينتهي إلى الفشل والعقاب الذي تنزله الآلهة مرتكبي هذا التمرد. وهو أمرٌ لابدّ أن يحظى باستقبال وتشجيع السلطات الرجعية الحاكمة التي تخشى خطر التمرد والثورة الشعبية.(٧).

وإذا وضعنا جانباً بعض مسرحيات شكسبير، أو بعض مآسيه على وجه التحديد، فإن النصوص المسرحية الإنكليزية التي ترجمها العراقيون كـانت، كما ذكرنا، قليلة. ومن بين هذه النصوص يمكن الإشارة إلى(Pygmalion) التي كتبها برناردشو عام ١٩١٢ وترجمها(جرجيس فتح الله) عام ١٩٣٤. ومن بين المترجمين العراقيين الذين اهتموا بالمسرح الإنكليزي(حنا رسام) الذي كان يجيد الإنكليزية إلى جانب الفرنسية؛ غير أن ترجماته(المخطوطة) عن المسرح الإنكليزي لم تتضمن أيّاً من النصوص المعروفة. ومن بين ما ترجم("بيدور مناجي الأرواح") و("بيدور المريض") و("نهار المغامرات")، وهي نصوص كوميدية قصيرة من نوع الفارس(Farces) منقولة إلى الإنكليزية ضمن(Pedro de vedemalas) وهي الكوميديا التي كتبها المسرحي الأسباني الشهير(Saavedra Cervantes migual).

وعلى العموم، نجد أن النصوص المسرحية المترجمة أو المعدة من قبل العراقيين خلال الفترة موضوعة البحث، عديدة ومتنوعة؛ غير أن الغالبية العظمى منها ذات أصول فرنسية. ومن المؤسف أن أغلبها يُعد من أجل تقديمه على المسرح وليس من أجل طباعته وقراءته. وهو ما أدى إلى ضياع الكثير من هذه

النصوص، وما نعثر عليه منها مخطوطاً أو مطبوعاً يظل غير معروف الأصول أحياناً بسبب التغييرات الكبيرة التي يتعرض لها، وبسبب أن بعض هؤلاء المترجمين لا يبدون حريصين على ذكر أسماء مؤلفي المسرحيات التي يترجمونها، ولا عناوينها الدقيقة.

وفي ختام هذا العرض يبدو من المهم أن نقدم نموذجين من النماذج المترجمة ذات الأهمية الخاصة في تاريخ المسرح العراقي، وتاريخ الترجمة في العراق في آنٍ معاً. وهذان النموذجان هما مسرحيتا(لطيف وخوشابا) و(الثري المتنبل) اللتين ترجمهما(نعوم فتح الله سحّار) و(جرجيس قندلا) عن(Fanfan et Colas) و(Le Bourgeois gentilhomme) الفرنسيتين.

١- لطيف وخوشابا:

"لطيف وخوشابا" مسرحية نثرية قصيرة مترجمة عن نص درامي فرنسي لا يحتل في تاريخ المسرح الفرنسي غير مكانة متواضعة جداً، في حين أنها تحتل، على العكس من ذلك، مكاناً بالغ الأهمية في تاريخ المسرح العراقي. فهي أول عمل مسرحي يترجم ويطبع في العراق(عام ١٨٩٣) بعد تقديمه بمدينة الموصل قبل ذلك بثلاث سنوات.

ولكن على الرغم من الاهتمام الكبير الذي أعاره الباحثون في تاريخ المسرح العراقي لهذا النص، فإن أياً منهم لم يستطع أن يطلع على أصله الفرنسي، بما في ذلك الدكتور علي الزبيدي الذي درس النص المترجم، وذكر اسم مؤلفه من دون أن يوفق إلى الاطلاع على النص الفرنسي. وبعد أن وجدنا هذا النص بالمكتبة الوطنية بباريس أصبح بالإمكان، لأول مرة ربما، دراسة النص ومقارنته مع نسخته العربية التي وضعها نعوم فتح الله سحّار اعتماداً على ذلك النص.

إنه، كما قلنا، نص قصير يتألف من فصل واحد في اثنين وعشرين مشهداً، كتبه رجل دين فرنسي اسمه Alexcndre Lois Bertrand عاش بين ١٧٤٦ و ١٨٢٣ ولقّبَ نفسه بـ(Madame de Beaunoire) لأسباب خاصة(٨).

وقد كُتب هذا النص الكوميدي وقُدّم في باريس من قبل الفرقة الملكية الإيطالية عام ١٧٨٤(Les Comediens Jtaleins Ordinaires du Roi). وقد اعتمد

المؤلف فيه على حكايتين كتبهما الأب أوبرت(Monsieur l Abbe Aubert) أحدهما تحت عنوان(فنفان وكولاس Fanfan et Colas) والثانية تحت عنوان(كوليه وفنفان Cole et fanfan).

وأرفق المؤلف الفرنسي نص الحكاية الأخيرة مع مسرحيته لدى طباعتها لكي يكون بإمكان القراء، كما قال، أن يقارنوا ويقابلوا بين العملين(المسرحية والحكاية التي كُتبت على شكل أبيات شعرية قصيرة).

لقد بدأ المؤلف الفرنسي لهذه المسرحية حياته، كما ذكرنا، رجل دين وضع نفسه في خدمة الكنيسة الكاثوليكية، ولكن عالم المسرح بدأ يجذبه فكتب عدداً من المسرحيات القصيرة قارب المائتين، من بينها(Fanfan et Colas) التي تُرجمت إلى العربية تحت عنوان(لطيف وخوشابا).

أما نعّوم(فتح الله سحّار)(١٨٥٥-١٩٠٠) مترجم هذه المسرحية فيغدو واحدا من أبرز روّاد المسرح العراقي في القرن الماضي. وقد كان، هو الآخر، رجل دين عمل مدرساً في إحدى مدارس الآباء الدومينكان ومشرفاً على مطبعتهم بعد أن كان تلميذاً لأقليمس يوسف داود صاحب أول مختارات أدبية فرنسية مترجمة إلى العربية من بينها(حوارات) درامية طبعت في العراق عام(١٨٦٨). لقد كان السّحار يتقن الفرنسية والتركية فضلاً عن لغته القومية. ومعاصروه يذكرون بأنه كان على علاقة برجل المسرح والشاعر الشعبي الموصلي المعروف(اسكندر زغبي). وقد ترجم عن الفرنسية مسرحية أخرى عنوانها(الأمير الأسير Le prince Captife) وقدّمت في الموصل أيضاً عام ١٨٩٥، غير أنها لم تطبع مثل الأولى، ولم تصل لنا نسخُها المخطوطة.

أمّا(لطيف خوشابا) موضوع هذه الدراسة فتمت ترجمتُها قبل ذلك بخمس سنوات، ولكنها لم تطبع إلا في عام ١٨٩٣ أي بعد ثلاث سنوات من ذلك(٩).

وموضوع هذه المسرحية هو- حسب ما يذكر مترجمُها في المقدمة القصيرة التي وضعها لها- هو"حث الوالدين أن يحسنوا تربية أولادهم ويتركوهم أن يفعلوا بحسب هواهم وإرادتهم مهما كانوا أعزاء عليهم ومحبوبين منهم. بل يجدر بهم أن يردعوهم عن الشر ويقاصصوهم عندما تصدر منهم نقيصة". أما الهدف الآخر الذي يضعه سحّار نصب عينيه وهو يترجم هذه المسرحية فهو((الصفح عما ألحقه

بنا الآخرون من الضرّ والإساءة، وخصوصاً أن نشفق عليهم عند مشاهدتنا إياهم حاصلين في حالة الحزن والشدّة)).

ويضيف المترجم إلى ذلك قوله إنه غيرّ عنوان المسرحية الفرنسية فدعاها برواية لطيف وخوشابا، مثلما بدّل أسماء بقيّة(المشخّصين).

أما عن لغة المسرحية والأسلوب المتبع في ترجمتها فيذكر أنه استخرجها((إلى اللغة العربية البسيطة رجاء أن يفهمها الجميع))، وجعل بعض حواراتها بـ"العربية المفسودة التي يستعملها القرويون القاطنون في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة"(١٠).

وفيما يتصل بمضمون المسرحية يتناول هذا النص، لأول مرّة ربما، قضية وجود التناقض الطبقي والفوارق الاجتماعية التي تتسبب في مشاكل تربوية وأخلاقية كثيرة. فلطيف بطل هذه المسرحية كان صبيّاً مدللاً أفسدته ثروة أبية(يوسف بيك) الذي لم يكن قادراً على سماع الشكوى المتكررة للمؤدب ميخائيل والفلاح بتّو والخادم سمّوعي من سوء تصرف هذا الصبي وسوء أدبه. فهو يحبه ولا يريد أن يقسو عليه، بل لا يريد أن يسمع شيئاً قشيناً عنه. وحتى في تلك الحالات التي يكون فيها(يوسف بيك) هذا غاضباً من سلوك ولده، فإن هذا الأخير يبدو قادراً دائماً على اختلاق الحيلة والغدر المناسب الكفيل بالذهاب بغضب الوالد أو التخفيف منه.

وفي(المشهد الثالث) فقط تبدأ عقدةُ هذه الكوميديا القصيرة بالظهور، حينما يقترح المؤدب(ميخائيل) على(يوسف بيك) خطةً لإصلاح الصبي تقوم على أساس أن يزعم الوالد بأن الصبي الفقير(خوشابا) وهو ابن أحد الفلاحين أخو(لطيف) بالرضاعة، هو الابن الحقيقي ليوسف بيك وليس(لطيف)، وأن(بتّو) الفلاح الذي أشرف على تربية الطفل في رضاعته قد احتفظ بـ(خوشابا) الابن الحقيقي وأبدله بابنه(لطيف)! وحين يحتج(لطيف) على هذه(المزحة) الثقيلة يجيبه(المؤدب) قائلاً: "ليكن معلومُك أن بتّو هذا، أمّا لأجل محبته لخوشابا أم لكي يستولي يوماً على أموال عائلة يوسف بك، تجاسر أن يضعك بدل ابن البيك الحقيقي بعد أن بدّل اسمك وثيابك". (الفصل الرابع عشر والخامس عشر ص٥٧).

وهكذا يقبل(يوسف بيك) هذه الخطة بعد شيء من التردد، ويكشف(الحقيقة) لابنه المدلل. وإذ ذاك يشعر (لطيف) بالحزن والأسى، ويبدأ بالبكاء لأنه لا يريد أن يعترف بأن يكون ابناً لأحد الفلاحين الفقراء؛ ولكن أمام التأكيدات التي يسمعُها من الجميع يبدأ لطيف بالتفكير وإعادة النظر جدّياً بسلوكه السابق وبحقيقة كون الفلاحين وغيرهم من الطبقات الاجتماعية الفقيرة بشراً مثله، وأنه لا ينبغي لأحد مهما تكن منزلته وطبقته الاجتماعية أن يوجّه الإهانة إليهم أو احتقارهم كما كان يفعل هو نفسُه من قبل. ولذلك نجده يثور في وجه مؤدبه القديم ميخائيل الذي لا يقيم اعتباراً لأبيه الجديد الفلاح(بتو) قائلاً له: لاتهون من شأن والدي، فهو على فقره، رجل كريم النفس، وهو يخاطب(بحّو) هكذا: (الفصل الرابع والعشرون، ص٨٠).

"لما ذكرتَ لي فقرَ أبوي علمتني بأي شيء أنا ملزوم لهما. آه مادام أنهما فقيران ومحتاجان فهل يجوز إذا أن أتركهما؟ وهل من المروءة أن أبقى أنا هنا بالرفاهية وأتركهما في حالة الضيق والشدة؟ كلا هذا غير ممكن؛ إن مكاني بينهما ولا أفارقهما أبداً..(للخدّام) الوداع يا أصدقائي. أرجوكم اعتنوا بيوسف بيك وبأخي. انسوا ما أسأتُ به إليكم(ثم يقبل خوشابا) الوداع يا أخي(لبتو) يا أبي هلمّ نذهب".

وهكذا يبدو أن الصبي(لطيف) قد وعى الدرس جيّداً؛ وهدفُ العدالة الاجتماعية الذي كان وراء هذه الحكاية البسيطة، قد تحقق على أفضل وجه..!

غير أن من الواضح أن الحلّ الذي يقدمه مؤلفُ هذه المسرحية الفرنسية ومترجمُها العراقي فيما يتصل بضرورة تحقيق هذه العدالة الاجتماعية والقضاء على التناقض الطبقي أو تلطيفه يظل حلاً إصلاحياً ذا طبيعة أخلاقية وشكلية. ولذلك لا يمكن الزعم بأن هذه المسرحية تكشف عن"وعي الطبقة العاملة العراقية، وتدفعها إلى النضال من أجل كرامتها وحريتها" كما يرى الدكتور عمر الطالب في تعليقه على هذه المسرحية البسيطة(١١). صحيح أن هناك أغنياء فقراء، أسياداً وخدماً، غير أن من الصعب أن نبحث في النص عن شيء أكثر من الأهداف الإصلاحية ذات الطبيعة العاطفية والأخلاقية لإيضاح الأيديولوجية التي تقوم عليها فلسفةُ المؤلف ومترجمة في هذه المسرحية.

وكما هي العادة المتبعة في ترجمات تلك المرحلة، أجرى نعوم فتح الله سحّار تغيرات كثيرة على النص الفرنسي لجعله ملائماً للبيئة الاجتماعية والثقافية العراقية. فقد استخدم مثلاً اللغة العامية الموصلية، وكتب بعض المقاطع والحوارات على شكل أشعار منظومة بلغة وسطى أو شعبية من أجل زيادة التأثير على المشاهدين(المشاهد ١٦-٢٠). كما أن بعض الحوارات قد أُضيفت أو حُذفت من النص الأصلي تقديراً من المترجم أو المعد لمدى أهميتها في بناء المسرحية. وقد تحوّل عددُ مشاهد المسرحية من(٢٣) إلى(٢٤) مشهداً(يسميها المترجم فصولاً)(١٢).

والمشهد المضاف هو(السادس)، ويمثل حواراً بين(يوسف بيك) وثلاثة أشخاص آخرين هم(منصور) و(تجو) و(سمّوعي)؛ وهو مشهد يكمل الحوار الموجود في المشهد السابق في نص المسرحية الأصلي، ولا يكاد يضيف إليه شيئاً جديداً، حيث نستمع فيه إلى الشكوى المتكررة من أحد رجال الدين والمؤدب والآنسة(دومو Mademois elle Dumont) وخادم(السيدة فرفال Madame Fierval) فيما يتصل بوقاحة(لطيف) وفساد أخلاقه.

و(مدام فرفال) هذه هي(أم لطيف) في المسرحية الفرنسية، ولكنها غير موجودة في نسختها العربية، إذ أن المترجم استبدلها بشخصية(يوسف بيك) والد لطيف غير الموجود في الأصل الأجنبي. وهذا التغيير في الجنس الذي تعرّضت له الشخصية الرئيسية في المسرحية لم يحصل فقط لأن المترجم كان مضطراً لاستبدال كل العناصر النسوية الموجودة في الأصل الفرنسي بعناصر رجالية لأسباب اجتماعية معروفة، وإنما أيضاً للرغبة في إظهار أن الرجال في المجتمع الشرقي هم الذين يتولون أمر التربية في شرقنا العربي ويبدو أن هذه الأسباب عينها هي التي كانت وراء حذف شخصية الآنسة(دومو) ووضع شخصية(السيد البيك) مكانها. وقد اقتضى كل ذلك إجراء تغير آخر في لغة الحوار الموضوع على لسان هذه الشخصية لجعله ملائماً لهذه الشخصيات الرجالية الجديدة. غير أن الأمر لا يقتصر في هذه الترجمة على مثل هذه التغيرات الأساسية التي تعرّض لها النص الفرنسي، وإنما يتعداها إلى ما هو أكثر من ذلك، بحيث يمكن القول بأن طبيعة الترجمة تجعل عمل نعّوم سحّار أقرب إلى(الأعداء- Adaptation) أو(الترجمة الحرة) منه إلى أي شيءٍ آخر. ومن أجل إعطاء القارئ فكرة تفصيلية

عن طبيعة هذه التغيرات التي اعتاد(سحّار) إجراءها في كل مشهد من مشاهد المسرحية تقريباً، نضع هنا ترجمة كاملة لأحد مشاهد المسرحية الفرنسية كما قدمها نعوم فتح الله سحّار بعد تقديم نصه الفرنسي...

(النص الفرنسي) -(ترجمة نعّوم سحّار)

الفصل الثامن

يوسف بك والمؤدّب ولطيف

يوسف بك

هل ترى يا ابني كيف إنّي ما أرضى أبداً أن يكون
خدامي عديمي المعروف نحوك؟ وخصوصاً لا أريد أن يحزنوك؟
ولكن مع هذا أطلب منك أيضاً أن تعاملهم بوداعة لأنهم
أناس مثلك

لطيف

مثلي يا أبي؟

المؤدّب

نعم يا خواجة إنّهم مثلك. ما عندهم أموال ولكن اعلم أنه
يوجد غالباً تحت ثياب دنيّة عتيقة فضائل أكثر ممّا يوجد
تحت الذهب والحرير

لطيف

(مستهزئاً) إنّ مؤدّبي العزيز يتكلّم مثل فيلسوف. ما تمام
يا أبي؟

يوسف بك

اسمع كلامهُ يا ابني إن كنت تحبّني. واستفد من تعاليمه ومشوراته الحكيمة. إنّك مديون لهُ أكثر مما مديون لي. نعم أنا صرتُ سبب حياتك. ومنّي تحصل على القوت والكسوة. ولكن هو يحرّضك على الفضيلة. ويلقّنك المعارف والعلوم.فأنا اسلّم بين يديه كلّ سلطاني عليك وكلّ حقوقي. أحببهُ مثل أبيك لأنه هو أيضاً مثلي ما يريد إلا سعادتك وأتركك معهُ(ويخرج).

ترجمة النص الفرنسي (المشهد الثامن)

"مدام دي فرفال – فنفان– المؤدب"

مدام دي فرفال : *كما ترى يا ولدي، لا أريدك أن تكون محروماً من رعاية خدمي؛ ولكني أريد أيضاً أن تعاملهم بطيبة، فهم بشرٌ مثلك.*

فنفان : *مثلي، يا ماما؟*

المؤدب : *نعم، يا سيدي، مثلك إنهم لا يملكون ثروة؛ وهم ليسوا، بالمصادفة، من ذوي المحتد الرفيع، ولكنهم غيرُ محرومين من المؤهلات والأخلاق. واعلمْ أنه يوجد على الدوام تحت الثياب الخَلِقة من الفضائل ما يزيد على ما هو موجود تحت الذهب أو الحرير.*

فنفان : *نعم، أيها المؤدب.*

مدام دي فرفال : *اعمل على أن تكون محبوباً من جميع الناس.*

فنفان : *من جميع الناس يا أمي؟*

مدام دي فرفال : *نعم يا ولدي.*

فنفان : *آه؟ حسبي أن أكون محبوباً من قبل أمي ليكون قلبي سعيداً.*

مدام دي فرفال : أنت لا تعيش معي دوماً، فالآخرون.

فنفان : بمجرد أن يعرف الآخرون أنني ابنك فهم يحترمونني.

المؤدب : إن الاحترام سيكون يا سيدي، أقل لطفاً وأكثر مداهنة إن لم يكن قائماً على التقدير والصداقة.

فنفان : (ساخراً) إن مؤدبي يتكلم مثل الكتاب. أليس كذلك يا أمي؟

مدام دي فرفال : اسمع يا ولدي؛ إذا كنتَ تجني فعليك أن تفيد من هذه الدروس وهذه النصائح الحكيمة. أنتَ مدين له أكثر مني. لقد منحتُك الحياة، أمّا هو فيلهمُك الفضيلة ويعطيك الموهبة. وقد منحتُه أنا كل سلطتي وكل حقوقي. فاعتبره مثلَ والدك.

فنفان : يجب أن أحترمه دون شك؛ ولكن فيما يتعلق بالحب لا أستطيع أن أعده بشيء.

هذه هي الترجمة الكاملة لهذا المشهد. ونستطيع من خلال مقارنته بترجمة(سحّار) أن نرى بسهولة أن ترجمة هذا الأخير ليست دقيقةً ولا أمينة للنص الفرنسي. فالمترجم يعمد إلى الاختصار أحياناً، وإلى الحذف أحياناً أخرى، خصوصاً فيما يتصل بالردود القصيرة التي كان الصبي(فنفان- لطيف) يردُّ بها على أجوبة(المؤدب Labbc) وآرائه. حيث اختُصرتْ من سبعة ردود إلى اثنين، في حين أبقى المترجم على أغلب حوارات(مدام دي فرفال) التي تولت في الترجمة إلى(يوسف بك)، وكذلك على حوارات(المؤدب- LiAbbc)، ربما لأن المترجم يرى أنها أكثر أهمية من حوارات(فنفان- لطيف) وأن الهدف التربوي والأخلاقي الذي كان وراء ترجمة المسرحية، يكمن فيها أكثر من غيرها.

وربما كان من المهم أن نشير هنا إلى أن شخصية(لطيف) كما قدّمها المترجم العراقي تبدو أكثر وقاحة وميلاً للسخرية من تلك التي تطالعنا في النص الفرنسي. وهو أمر يبدو أن المترجم العراقي قد تعمّده من أجل أن يكون نقدُه للطبقة البرجوازية التي ينتمي إليها هذا الصبي المدلل مشروعاً، طالما كانت هذه الطبقة مسؤولة عن فساد أخلاق الصبي وسوء تربيته، مع أن الفرصة المتوفرة له للتعليم وتقويم السلوك واكتساب الأخلاق الحميدة، أكبر من تلك المتاحة لأقرانه من أبناء الفقراء والعمّال.

٢- البرجوازي النبيل (*Le Bourgeois gentilhomme*):[١٣]

ترجم هذه المسرحية الأب(جرجيس قندلا) عام ١٩٠٨ تحت عنوان (الثري المتنبّل) وطبعها في الموصل عام ١٩٤٨. وعلى الرغم من التحويرات والتغييرات الكثيرة التي أدخلها المترجم على هذه الكوميديا الإحتفالية(Comedie- Ballet) فإنها تظل، في رأينا، واحدةً من أفضل الترجمات العربية التي عرفتها رائعة الكاتب الفرنسي موليير Molire.

لقد راعى المترجم مضمون المسرحية وبناءها العام مراعاةً كاملة تقريباً. فاحتفظ بكل نصوصها ومشاهدها، كما أبقى على الأسماء الفرنسية فيها، وحاول أن يعكس المستويات المختلفة للغة الحوار عن طريق استخدام الفصحى أحياناً، واللغة الوسطى البسيطة أحياناً أخرى، والدارجة الموصلية والأمثال الشعبية ذات القدرة الخاصة على إبراز روح الفكاهة والحس الشعبي الذي تضمنته الكوميديا الفرنسية، أحياناً ثالثة. كما أن(قندلا) بث في النص العربي أشعاراً وأغاني شعبية تقابل تلك الموجودة في النص الفرنسي. ومن الطبيعي أن يكون المترجم أقلّ أمانةً والتزاماً بحرفية النص الأجنبي مادام حريصاً على إظهار حيوية تلك الأغاني والأشعار وبث الروح فيها أمام جمهور مختلف عن ذلك الجمهور الباريسي الذي كتب(موليير) له هذه المسرحية عام ١٦٧٠م وقد أظهر المترجم معرفةً لابأس بها بنظم الشعر، كما أنه اختار بحوراً وأوزاناً ملائمة للأغاني، ومضامين مناسبة لروح السخرية الشائعة في أجزاء كثيرة من المسرحية على الرغم من وجود الاختلافات الواسعة، أحياناً، بين النصين العربي والفرنسي.

ومن أجل إعطاء القارئ فكرةً عن طبيعة الترجمة في هذا النوع من الأشعار، سنعمد هنا إلى تقديم نموذج من هذه الأبيات الساخرة التي نظمها(المسيو جوردان) أمام معلم الموسيقى في(المشهد الثامن من الفصل الأول) مع مقابلته بالترجمة الحرفية التي قمنا بها نحن، والترجمة التي أعدها(قندلا) في صورة أبيات ثلاثة موحدة القافية في الصدر والعجز.

- النص الفرنسي (المشهد الثاني - الفصل الأول):

Je Croyais Janneton
Aussi Douce Que Belle,
Je Croyais Janneton
Plus douce qu un mouton
Helas ! Helas !
Elle Est Cent Fois, Mille Fois Plns Cruelle
Que N`Est Le Tigre Aux Bois.

- وترجمتُها الحرفية هي:

كنتُ أظن أن جونتان
أكثر رقةً وجمالاً
كنتُ أظن أن جونتان
أكثر رقةً من حمل
وا أسفاه! وا أسفاه!
فهي، مائة مرةٍ، ألف مرّة، أكثر قسوة
من النمر في الغابة!

أما ترجمة(جرجيس قندلا) فهي الآتية:

ظننتُها كالجؤذر النعسان   أشدُّ حسناً من غزال البان

ظننتُهـا فـي لـذّة الرمـان   وسـهلة القيـاد كالخرفـان

إذا بهان وا حرقةَ الفتيـان   كالذئب أو كـالنمر الغضبـان

وواضح أن الترجمة الأولى لا روحَ فيها ولا ماء بالقياس إلى الثانية. غير أن من اللازم أن نشير إلى أن هدف الكاتب الفرنسي(موليير) من إيراد هذه الأبيات الركيكة التي نظمها المسيو جوردان في حبيبته المزعومة، هو السخرية من هذا(الثري المتنبل)، وأن الإبقاء على الركة فيَ النظم والاضطراب في المعنى، أمرٌ مطلوب بحدّ ذاته من أجل الإبقاء على روح السخرية والفكاهة الموجودتين في

شخصية(المسيو جوردان) وتكوينها الدرامي.

وفضلاً عن مثل هذا التصرُّف في ترجمة بعض العبارات والأبيات، أضاف المترجم نشيداً يتألف من خمسة أبيات قال أنها يمكن أن توضع بين(الفصول، أو في الختام). ومن المفارقات. الطريفة أن الأسماء الفرنسية التي قلنا أن المترجم أبقى عليها في الترجمة كانت تتغنى وهي تُنشد هذه الأبيات بأسماء(جرير، وابن هاني) الشاعرين العربيين اللذين يرد ذكرهما في الأبيات!

أما الجمل الموضوعة على لسان(التركي الكبير Le Grand Turc) في(المشهد الثاني من الفصل الرابع) باللغة التركية، فتختلف عن تلك التي وضعها موليير على لسان هذه الشخصية، وقصد منها مجرد السخرية، عن طريق التلاعب بالكلمات الفرنسية وتركيبها بطريقة معيّنة، ولفظها بطريقة غريبة للإيحاء بأنها جملة تركية، صاحبُها يتكلم لغة آل عثمان. في حين أنه لا موليير ولا الشخصيّة التي مثّلت دور(التركي الكبير) كانا يعرفان التركية. وإذ يعمد(جرجيس قندلا) إلى وضع هذه العبارات بلغة تركية صحيحة كان يعرفها، يكون قد أفقد النص عنصراً من عناصر السخرية فيه أيضاً، خصوصاً إذا عرفنا أن المسرحية المترجمة تُقدم أمام جمهور لا يجهل كلّه اللغة التركية(عرضت المسرحية في الموصل عام ١٩٠٨) فضلاً عن أن المترجم تنكب الدقة اللازمة في الترجمة واجتهد في تحوير بعض مقاطع المسرحية.

وهكذا يتضح لنا من خلال كل ذلك أن الأمر لا يتعلق بترجمة حرفية دقيقة، وإن كان عمل(جرجيس قندلا) يختلف عن الإعداد(Adaptation) بالمعنى الذي كان عليه عمل كثير من المترجمين في تلك المرحلة. وبعض الجمل المحذوفة، أو التي تعرّضت للتغيير تبدو في الإطار العام، مقبولة وعمل المترجم فيها ضرورياً من أجل إيصال مضمون النص ومدلولاته بطريقة أفضل. ولكننا لا نفهم لماذا حذف المترجم بعض الحوارات كتلك المتعلقة بجواب(كوفيل- Covielle) على سؤال(المسيو جوردان) في نهاية(المشهد الثالث من الفصل الرابع) والتي تبدأ بقولها:

"ستغيّر عاطفتها إذا رأت نجل التركي الكبير.." لأنها تؤلف، في تقديرنا، عنصراً من عناصر التحول في موقف(المسيو جوردان) الذي كان يستعد لاستقبال

الشخصية المزيفة لـ(التركي الكبير). أما تلك التغيرات التي لحقت ببعض التعبيرات الفرنسية، فقد كان المترجم مضطراً إليها اضطراراً لتجنب النقل الحرفي الذي قد لا يكون مفهوماً من الجمهور الذي تقدم له المسرحية. ومن الأمثلة على هذه التعابير، ترجمته لهذا التعبير:

"- Voila un Plaisant a nimal avec son Plastror"

"دونكم هذا الحيوان الطريف مع دراعته"

فقد ترجم(قندلا) هذه العبارة التي وضعها(موليير) على لسان(معلم الرقص) وهو يرد على(معلم الموسيقى) كما يلي: "دونكم هذا البغل المدرّع".

ومثال آخر يتعلق بما تقوله(كوفيل) في نهاية المشهد الأخير من الفصل الرابع:

Covielle: Monsieur, je vous remercie
si lon peuk uoie un Plus fou
jira dira a rome.

وترجمتُها :

"إني إشكرك يا سيدي، إذا قدّر للمرء أن يرى جنوناً أكبر من هذا، فسأذهب لأعلن ذلك في روما".

أما(قندلا) فقد ترجم العبارة كما يلي:

كوفيل: أشكرك يا سيدي(جانباً) اعطني شخصاً أكثر غباءً لأعرضه في المعرض العالمي".

وواضح أن عبارة(كوفيل)، كما وردت في النص الفرنسي، غامضةٌ؛ وربما كانت مأخوذة من المثل الفرنسي:(١٤) (Si quelqu, un fourbe mieux, je l, ira dire a Rome.)

ويبدو أن المترجم العراقي قد فهم من العبارة المعنى المتعلق بنشر الأخبار أو الفضائح في أكثر الأمكنة وبين أكثر الأشخاص قدرة على نشرها وإذاعتها.

ولقد أوردنا هذه النماذج والأمثلة القليلة لكي نوضح للقارئ الجهود الكبيرة التي بذلها(جرجيس قندلا) في ترجمة رائعة موليير من دون التضحية بجوهر القيم

الدرامية والدلالات والإشارات الشعبية التي يزخر بها. وهو ما يجعل هذا النص مقروءاً وصالحاً للعرض في لغتنا العربية على الرغم من تقدم المرحلة الزمنية التي ظهر فيها.

❑

❑ *الهوامش:*

١- نشر محمد عثمان جلال عام(١٨٨٩- ١٨٩٠) ترجمةً لأربع مسرحيات مختارة لموليير تحت عنوان(الأربع روايات من نخب التياترات). وهي(طرطوف Tartuff) و(النساء العالمات Les Femmes savantes) و(مدرسة الأزواج L, Ecole des Maris) و(مدرسة النساء L, Ecole des Femmes). أما(راسين Racine) فقد ترجم له جلال(أستير Esther) و(أتالي Athalie) و(إفجيني Iphigenie) و(الأكسندر الكبير Alexander le Grand). أما لـ(كورناي Corneille) فقد ترجم(السيد Le Cid) و(هورس Horace). وكل هذه المسرحيات تُرجمت بالعامية المصرية. ويبدو أن(الأنسكلو بيديا الإسلامية) مادة(Arabic) قد أخطأت حين ذكرت أن ترجمات عثمان جلال لهذه المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية قد تمت باللغة العربية(الفصحى). ويبدو أن(لاندو) في(المسرح والسينما عند العرب) قد ارتكب الخطأ نفسه في تقريره أن هذه المسرحيات مترجمة إلى العربية(انظر، لاندو، المسرح والسينما عند العرب، القاهرة١٩٧٢).

٢- انظر (بالفرنسية):

- Abul Naga. Atia, Le Sources Franeaise du theatre eggptien (1870- 1939), Alger, 1972, P. 250.

٣- فيما يتصل بهذه الترجمات، انظر، محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي(١٨٤٧- ١٩١٤) (ص١٩٣- ٢٨٧).

٤- (نزعة من نزعات الأدب التركي)، محمود أحمد السيّد، جريدة الاستقلال، عـ ١٠٩٥- ١٩٢٧ عن(المجموعة الكاملة) لقصص محمود أحمد السيد، د. علي جواد الطاهر، د. عبد الإله أحمد، ص٩.

٥- سليم حسّون، استشهاد مارترسيوس، الموصل، ١٩٠٢، ص١١٧.

٦- نفسه، ص١١٦..

٧- د. عمر الطالب، الترجمة المسرحية والبدايات المسرحية في العراق، آفاق عربية، بغداد، ع(١) ١٩٨٢، ص٣٥.
٨- لم يكن هذا الكاتب المسرحي الفرنسي معروفاً بين كتاب المسرح في القرن الثامن عشر، ربما لأنه ترك فرنسا وأقام في روسيا حيث عمل هناك مديراً لمسرح الإمبراطورية حتى ١٨٠٤، وهي السنة التي رجع فيها وصار يكتب تحت هذا الاسم المستعار لأسباب تتعلق بالنقد العنيف الذي وُجهَ له حول مسرحيته التي عرضت قبل ذلك بمسرح نيكولا(Le theatr Nicolat) بباريس عام ١٧٧٧، تحت عنوان(الحب الباحث L,Amoure queteur)، وطلب اسقف باريس منه نزع الثياب الكنسية أو ترك الكتابة للمسرح. ويذكر أن كاتب ترجمته في الأسكلوبيديا الكبرى La Graude Encyclopedic) يصفه بتقلب الاراء والمواقف. (انظر ترجمته في هذا المصدر الفرنسي ج٥ ص١٠٥٦).
٩- نعّوم فتح الله سحّار، لطيف وخوشابا، طبعت في دير الآباء الدومنيكيين بالموصل عام ١٨٩٣.
١٠- نفسه، المقدمة.
١١- د. عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ص٢٢.
١٢- انظر بالفرنسية:

- Madame de Beaunoire, Fanfan et Colas ou les freres de lait, (Comedie en un acte et en Prose). Cailleau, Imprimeur- Libraire, Paris, 1784.

١٣- جرجيس قندلاً، الثري المتنبل، الموصل، ١٩٤٨؛ وبما أن ترجمة هذه المسرحية، قد تمّت قبل طباعتها(١٩٠٨) فإنها تكون أول ترجمة عربية لهذه المسرحية الفرنسية. ويذكر أن(فؤاد نور الدين) قد ترجم هذه المسرحية وطبعها في القاهرة عام ١٩٣٤.
١٤- انظر، بالفرنسية

- Voir A' Ce Propos, Les notes de la piece Francaise, Ed, Gallimard, Paris, 1973, P. 387.

□□□

لعنة «شرق المتوسط»!

كمــال ابــو ديــب

«شرق المتوسط»

رواية

عبد الرحمن منيف

المؤسسة العربية للدراسات

بيروت ١٩٨٧

■ تقدّم رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» احدى أبلغ الشهادات ضد السلطة السياسية إدانة وتأثيراً. ومن الدالّ أن منيف ينذر رواية كاملة طويلة لصياغة هذه الشهادة وبلورتها في شكل يكسبها قوة دامغة ويحولها الى ما يشبه اللعنة الأبدية للسلطة وتعاملها مع الانسان، لا في بلد محدد واحد، بل فيما يسميه «الشاطىء الشرقي للبحر المتوسط». وتكسب هذه الصيغة الجغرافية الرواية بعداً إنسانياً ودلالات موسعة لم تكن لتمتلكها لو كانت قد خصصت بلداً بعينه. لكن، من جهة أخرى، تنقذ هذه الصيغة الرواية من مصير كان سيكون مؤكداً لو أن الروائي سمّى بلداً بعينه، كما تنقذ الراوي ـ الروائي أيضاً. ولعلّ عملية التوسيع هذه أن تكون أول العناصر الدالة على إرهاب السلطة وبطشها. فالروائي لا يملك «بطولة» أن يكون يسوع المسيح فيحمل صليبه بنفسه ويواجه سلطة معينة ـ سواء أكانت سلطة بلده أو أي بلد عربي آخر ـ بالشهادة التي يلهث وراء الكتابة الروائية من أجل أن يدلي بها. والسلطة لا ترحم: وهي قادرة على أن تصلبه حتى لو اضطرت الى صنع صليبه بنفسها ـ وتلك أكثر مهماتها سهولة. وهي دون شك ذات صدر رحب ولا تتردد أبداً في التضحية بالمال والجهد خدمة للمواطنين بهذه الطريقة السخية: التبرع بصنع صلبانهم لهم وتعليقهم عليها.

والرواية بنية لغوية ـ تصورية تملك درجة عالية من النضج، وعمق التحليل، وتندفع فيها اللغة متعاظلة متراكبة كخيول جامحة على الصفحات، لاهثة بطريقة تجسِّد التوتر وإيقاع العنف والرعب والبطش الذي يَسِمُ العالم الذي تسعى الى بلورته. وهي، بلغة نقدية مستهلكة، «عمل فني بارع يكشف عن موهبة روائية كبيرة، ومقدرات تقنية عالية». غير ان غرضي الآن ليس تقديم دراسة تحليلية لهذه الرواية، بل التركيز على محاور فيها تتعلق مباشرة بالموضوع الذي أناقشه، ومن حيث هي كشف لطبيعة السلطة ودورها في الحياة (العربية، دون شك، مع أن الرواية لا تفضح هذه الحقيقة تماما)، ثم من حيث هي رصد عميق الفهم للذات الانسانية العالقة في شباك السلطة المستبدة: لهذه الذات في إشراقاتها، وكفاحها، ثم في تشوّهها، وتناقضاتها، وتحولاتها، ومآسيها حين تتعرض لبطش السلطة وانتهاكها وارهابها.

-٢

تتخذ الرواية نقطة انطلاق لها الساعات الأخيرة في السجن لمعتقل سياسي هو رجب اسماعيل، وانهياره المأساوي أمام معذبيه ومستجوبيه بعد سنوات خمس من الصمود والرفض العنيد والتحدي: بالصمت المطبق، غالباً، وبالكلمة والبصقة القاصمة أحياناً. ورجب واحد من زمرة من المعتقلين (حُشِرَ ١٤ منهم في زنزانة واحدة) تربط بينهم في سجنهم علاقات على قدر من التواشج والعمق والحميمية وزمالة الصمود يندر أن تعرفها مجموعة بشرية مماثلة خارج السجن (وقد كانت تربط بعض أفراد المجموعة علاقات تنظيمية قبل دخولهم الى السجن، لكنها لا تُكْتَنَهُ في الرواية ولا تُبْرَزُ الى درجة مماثلة لعلاقاتهم داخل السجن). اما زمن السرد في الرواية، كما أسميه في دراساتي النقدية المتخصصة، فانه ليس واحداً، بل هو زمنان. الأول تقليدي تماماً ومستخدم بطريقة تقليدية، ويمثّل بدء السرد الروائي: الزمن الحاضر ورجب يصف أشيلوس، السفينة التي يبحر عليها الآن، بعد زمن من مغادرته السجن، الى اوروبا. والثاني كسر للتقليد الروائي بارعٌ، يُحدِث حين ينكشف صدمة اكتشاف معرفي حادّة، ويختصر مساحة واسعة من السرد الروائي الذي كان سيكون ضرورياً لولا استخدام هذا الزمن الجديد ببراعة: وهو زمن حاضر أيضاً، لكن راويه ليس رجب، بل أخته أنيسة التي تبدأ بجملة صادمة: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية او شيئاً آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه. لكن رجب رحل، رحل منذ وقت بعيد. «ويأتي هذا الزمن في الفصل الأخير القصير من الرواية مشكِّلاً خاتمتها. وهو يسرد أحداثاً وقعت بعد عودة رجب من رحلته الاوروبية الى الوطن، واعتقاله من جديد، وتعذيبه، ثم موته نتيجة للتعذيب بعد أن يكون قد فقد بصره. ويمثل انقسام السرد الى زمنين وما يلازمه من تعدد في المنظور تقنية بارعة، بدأت في الرواية الغربية مع وليم فوكنر، وأفاد منها بالعربية قبل منيف روائيٌ بارع آخر هو جبرا ابراهيم جبرا. وتسمح هذه التقنية (التي يتناوب على الرد الروائي فيها شخصيتان في «شرق المتوسط» هما رجب وأنيسة، كلٌ يروي فصلا من الفصول الستة بالطريقة: رجب= ١، ٣، ٥/ أنيسة=٢، ٤، ٦) باستعادة أحداث رُوِيَتْ من قبل، لكنها تأتي الآن معاينةً من منظور آخر مختلف، أو ممثِّلةً لردود فعل شخصية متباينة، او كاشفةً جوانبَ من المعاناة المرعبة لم يكن ممكناً أن تكشف في السرد السابق لها، أو مُبرزةً خفايا في نفس شخصية ما لم يكن متاحاً لشخصية ثانية أن تعرفها. كما تسمح هذه التقنية، التي تقوم على كسر الزمن وتفتيته ومنع تناميه التاريخي من الاكتمال، بتجسيد حالة التفتيت والتمزق وانهيار النموّ العضوي للحيوات والشخصيات التي تشكل عالم الرواية. وعبر هذه التقنية، أيضاً، ينجلي أن السلطة لا تمارس اضطهادها وانتهاكها للانسان ضد رجب وزملائه في عالم السجن (الداخلي) فقط، بل تمارسهما كذلك ضد الانسان في العالم (الخارجي). فهناك عشرات من المعتقلين والمضطهدين؛ وقصص القتل والارهاب تملأ العالم الذي تعيش فيه شخصيات الرواية. وهو العالم الذي يخرج اليه رجب ليواجهه بعد انهياره الفاجع وسقوطه. غير ان أبلغ ما تكشفه الرواية، عبر هذه التقنية، هو المدى الهائل من التدمير الحقيقي، والقتل المباشر وغير المباشر، والتخريب، والتقويض ـ في حياة رجب وكل من له علاقة به في العالمين الداخلي والخارجي ـ الذي «أنجزته» السلطة بتعاملها الوحشي مع الانسان.

◆

رواية تكشف طبيعة السلطة ودورها في الحياة العربية.

◆

-٣

تتتبع الرواية خروج رجب من السجن، مثقلا بأحزان انهياره وسقوطه أمام معذبيه (لتوقيعه لتعهد بأن يمتنع عن العمل السياسي كان قد رفض أن يوقعه على مدى السنوات الخمس من التعذيب والتشويه)، وعودته الى البيت حيث تعيش أخته وزوجها حامد وأولادهما. وتكشف الرواية انهيار عالم رجب ودماره. لقد بدأ هذا العالم يتقوّض وهو في السجن. فبعد صمود سنوات،

◁

نقضيها في زيارته وتشجيعه على الصمود ورفض التوقيع، مغذّيةً إحساسه بقيمه ورجولته، تموت أمه. وبعد انتظار طويل أيضاً تتخلّى عنه حبيبته هدى، وتسقط هي أيضاً فتتزوج من رجل آخر. ويترك هذا الانهيارُ في العالم الخارجي آثاره المدمرة على رجب، فينهار عالمه الداخلي. موت أمه يبدأ بنهش روحه وجسده وعزيمته، فيأكله المرض. وسقوط هدى يترك في نفسه جرحاً عميقاً يُفقده القدرة على إقامة علاقة مع امرأة اخرى، وثقته بالنساء جميعاً. لقد تغيرّ العالم تماماً. غير أن أهم ما تغير وتقوض، كما يكتشف رجب، لم يكن العالم والأشياء، بل هو ذاته. لقد أصبح إنساناً آخر تماماً، ماتت الحيوية والصلابة والضحكات واليقين والايمان بعظمة الانسان وقدرته على الصمود. وتكتشف أنيسة ايضاً أن رجب تغير ـ حتى لقد تغيرت طريقته في الكلام ايضا. ثم إنها تكتشف في لحظة أخرى ان العالم كله قد تغير وأنها هي نفسها قد تغيرت. «لقد تغيرنا كلنا». وتفقد أنيسة حتى قدرتها على ان تكون أماً وزوجة بالمعنى الحقيقي للكلمتين، وتصل حياتها مع حامد درجة الحديث عن الطلاق والتهديد به.

في معرض نقاش بين رجب وأنيسة حول أوراقه التي كان قد ائتمن أمه عليها، يسأل رجب إن كانت أنيسة قد قرأت الأوراق وتخبره بأنها قرأت بعضها ثم تطمئنه قائلة:

«ـ لن أفشي أسرارك لأحد، تأكد من هذا تماماً.

ـ حتى لو ضربوك؟

ـ لو استعملوا الكهرباء؟

ـ لو استعملوا أي شيء.

ـ تكذبين.

ـ أكذب؟

ـ نعم تكذبين... الانسان يقول إنه لن يقول شيئاً، أما اذا بدأوا يضربونه، اذا استعملوا أساليبهم، فانه سيقرر في تلك اللحظات.. وكيف يقرر؟ إن جسده هو الذي يقرر، الارادة في تلك اللحظات تموت، تخبو، والجسد وحده هو الذي يفعل كل شيء». (ص ٧٠) أجل لقد تغير رجب. تغيرت رؤيته للانسان، لمعنى الصمود والمقاومة، للعلاقة بين جسد الانسان ونفسه وإرادته؛ لقد مات رجب، بمعنى من المعاني، قبل أن يموت فعلاً، وهو يرى كل ما حوله ينهار ولم يبقَ في نظره شيء مقدس، وفقد العالم معناه.

٤ـ

هكذا تشوّه السلطة الانسان: تفسد نقاءه، وتقوض تماسكه، وتهدم إيمانه بنفسه وبالآخرين: تسحقه حتى ليصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو اليه: «أن أحيا فقط، ذلك كل ما يهم». (بل إنها أحياناً لتجعله يتمنى الموت لكي ينجو من حياة الانتهاك والتعذيب). أما القيم، والأخلاق، والنضال، والصمود، والدور الفاعل الذي يتمنى الانسان ان يؤديه في مجتمعه، والبحث عن حياة أفضل لنفسه وللآخرين، والتضحية في سبيل قضية الوطن، أو الآخرين، والتمسك بِمُثُل عُليا، فكل ذلك مما تسحقه السلطة في الانسان وتبيده. هكذا يبقى الانسان ذاتاً مسحوقة، سلبية، عديمة الفاعلية، ذاتية الدوافع والغايات: «لأسلم أنا وبعدي الطوفان».

تشوه السلطة الانسان وتسحقه حتى يصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه

وهكذا تنتج السلطة وطناً ـ فندقاً يقطنه مستأجرون لوقت محدد بإذن منها، فاذا شاءت طردتهم: خصْيان لا يرون من جدوى في أي شيء يتجاوز لقمة عيشهم. وحين تختار تسعى الى تحويلهم الى جواسيس، كما تفعل مع رجب، لكي تحفظ لهم حياتهم. أنيسة التي عاشت تجربة أخيها المريرة بإخلاص وتفان كاملين لا تجد فائدة أو معنى في كل ما يفعله، وفي تدخله في السياسة. حتى أمه، التي ربّته على الإباء والصلابة، وغذت رفضه للاعتراف وهو في السجن، كانت قد رجتْه قبل الاعتقال ألا يتدخل في السياسة، ودلّلتْ بمصير الذين قتلتهم السلطة أو اودعتهم السجون. وهكذا تدمر السلطة الانسان، او تحيِّده تحييداً مطلقاً. وفي كل ذلك تكشف عن طبيعتها العشوائية المتجبرة، وطغيانها المرعب، ووحدانيتها وإطلاقيتها، وشموليتها: فهي تصل الى كل مكان وكل أحد. ولا ينجو من جرائمها حتى اولئك الذين هجروا او هُجروا من الوطن. فهي تطالهم حيثما كانوا ـ داخل الوطن او خارجه، في ظلام السجن او متاهة الحياة خارجه.

أما عشوائية السلطة. فلا حدود لما يمكن ان تبلغه. واذا كان المرء يستطيع أن يرى في ما تمارسه السلطة ضد من يناوؤنها وحشية تستطيع هي على الأقل ان تبرِّرها لنفسها، فان في ما تمارسه السلطة ضد آخرين لا علاقة لهم بها بأي شكل أعمق الدلالات على آليات عملها الغابيّة المرعبة. فهي تطبق قانون المسؤولية لا على الانسان وحده، بل على كل من تجد في تطبيقه عليه وسيلة لتحقيق أغراضها. وما يحدث لحامد في «شرق المتوسط» مثل بشع على ذلك. ان حامد غير متهم بشيء ولا متورط بشيء. ومع ذلك فانه يعتقل رهينة لاجبار رجب على العودة من فرنسا؛ وتحال حياة حامد الى سلسلة يومية من المضايقات والتعقب والصعوبات والاساءات. بل ان العشوائية لتبلغ حدها الأقصى حين يعود رجب فعلا، ويعتقله الزبانية من جديد، ولكنهم يمضون في اعتقالهم لحامد. فالوحش حين تقع في مخالبه فريسة لا يهمه كيف وقعت، بل يعنيه فقط ألا تفلت من هذه المخالب الا بعد ان يشبع من لحمها نهشاً ويقذف ببقاياها الهشيمة، التي لم تعد له بها من حاجة، الى التراب. وكذا هي السلطة في «شرق المتوسط».

٥ـ

ثمة جانبان لما تقوم به «شرق المتوسط» من كشف لعشوائية السلطة وتدميرها للانسان. الاول تدميرها للانسان الذي يحتل **موقع الضحية**، كما يتمثل في رجب وحامد وهادي ومئات الضحايا الآخرين (والمجتمع الذي تتحكم فيه بأسره في الواقع)؛ والثاني هو تدمير السلطة لا للضحية بل للجلاد نفسه: لأدواتها البشرية التي تستخدمها من أجل فرض هيمنتها وتكريس أبديتها وسحق الذين يقفون على الطرف المتلقي لضرباتها القاصمة. وفيما يشكل الجانب الأول محور تنامي الرواية الأساسي ويتلقى درجة عالية من التركيز، فان الجانب الثاني ينجلي بوصفه هامشاً تقريباً من هوامش تشكل المحور الأساسي. ورغم ذلك فان في رصد الرواية لعمليات القمع والتعذيب والهيمنة على الانسان قدراً من الاضاءة للجانب الثاني يستحق الابراز. وتتمثل هذه الاضاءة في لمحات من سلوك زبانية السلطة في مواقف متعددة: تنظيم الرصد والاعتقال والتجسس والتعذيب والاستجواب، متخذة أشد صورها وضوحاً وتكاملاً في شخصية الآغا ونوري بالدرجة الاولى.

في دور المستجوب وآمر مركز التعذيب كله، يجسد الآغا كل ما في السلطة من قحة، وخبث، ونذالة، وتجبُّر، ولؤم، وتلوُّن في الأساليب واللهجة والتعامل؛ كما يجسد كل ما في السلطة من تلذذ بتدميرها للانسان، وإجباره على الركوع، ودفعه الى السقوط. ويبدو الآغا فاقداً تماماً لأية قدرة على الاحساس بمشاعر انسانية عادية، على التعاطف أو الشفقة أو الفهم. والمشاعر الانسانية بالنسبة اليه ليست أكثر من مفاتيح وإشارات تسمح له، عن طريق استغلالها، بتحقيق أغراضه والوصول الى ذروة السيطرة. يقول للمجموعة المسجونة:

«ـ الجميع على هذا الدرب... اذا لم يكن اليوم فغداً.. اسمع يا أحول.. والله لأرجعك.. امك: ولك مرَّ عليَّ مثلك، واكبر منك، وكلهم ركعوا.. اترك يباسة الرأس وقعْ.. وأنت يا عود النعناع، يا حبيب أمه. أمك فاتحة مناحة. كل يوم تأتي الى السجن وتقول: صغير ولا يفهم شيئاً.. وَرّطه اولاد الحرام...»(ص ١٥).

وفي ذروة تملكه للسلطة يراه رجب مختلفاً، جديداً، ذا طبيعة لم تكن له سابقا: «لم يترك الآغا شتيمة، قال كل

الشنائم التي يعرفها. تصورته حين رأيته أول مرة قبل خمس سنين، انه لا يعرف كيف يرد التحية، بدا لي خجولاً، بصوته الناعس وعينيه اللتين لا تثبتان في مكان. لكنه الآن يشبه سمساراً او قوّاداً بصوته الذي يلعلع».

لقد غيّرتْه ممارسةُ السلطة، كما غيّرت رجب وزملاءه وضحاياها الآخرين، وشوّهت ذاته. حوّلت الانسان بالنسبة اليه الى حشرة، حشرة تقف أحياناً حجر عثرة في الطريق فتسحق بالأقدام:

«أجلسنا على الأرض، وبدأ يخاطبنا بحذائه. وضع قدمه على رقبة ابراهيم من الخلف وداس بكل ثقله حتى وقف فوقه. وترك قدمه الأخرى تهتز في الهواء. أما عزيز فقد دفعه بقوة فاصطدم بنا ثم انقلب على وجهه».

أما نوري فانه يتقمص وحشاً حقيقياً: في تكوينه الجسدي الى حدٍ ما، وفي تعامله الحيواني مع المساجين. ها هو ذا في حفلة تعذيب مريرة:

«ضحكوا كثيراً.. لما رأوا دمائي.. استلقى نوري على ظهره، كان يضحك من الفرح واللذة، وبعد أن مسح عينيه من آثار الدموع، قال لي:

ـ ما رأيك بهذه الحفلة، ألا تعترف؟

...

أمسك أصابعي بقوة، ودفعها بين شقي الباب وبدأ يغلقه بهدوء، لما صرخت بصق في وجهي، قال بتشفٍّ:

هذه بداية، ماذا تقول.. سأجعلك هذه الليلة أعجوبة..

أمسك خصيتي....».

ويتساءل رجب بحق:

«أية أرواح أبالسة يمكن أن تعيش في الانسان؟ لا أريد أن أتصور أي وصف، أية كلمة لأقول إن نوري هو كذلك...»(ص٩٥)

كما يتساءل بطيبة الانسان الذي ما يزال يرى العالم من منظور إنسانيته:

«آه لشدّ ما هم مخدرون.. مخدرون وجبناء.. أليس لهم إخوة. زوجات؟ وأطفالهم؛ هل تعرف هذه الأيدي أن تحمل الأطفال مثل باقات الورود وتداعبها؟ لا أصدق أن يداً مثل هذه أعدت لشيء غير أن تضرب وتضرب وتضرب»..

ومع ذلك فاننا نرى يد نوري. التي بها يدفع رأس ضحيته الى برميل الماء ويغطسه، تطعم عصافيره الملونة التي يحتفظ بها حيث يعذب ضحاياه تماماً. وتؤدي هذه اللقطة الى تعميق صورة الوحش المتلذّذ من خلال التضاد فيما تبرق بارقة من سلوك إنساني في هذه الشخصية النمطية تقريباً والتي تكشف وحشية السلطة وتدميرها لكل ما هو إنساني، لا على صعيد الضحية فقط، بل في ذات الجلاد أيضاً.

وفي بضع لمحات سلوكية أخرى، خارج سياق التعذيب والاستجواب، تعمّق الرواية كشفها لتدمير السلطة للجلاد. ففي عدد من المواقف التي يتوقع فيها المرء سلوكاً معيناً من الانسان، أياً كان، بسبب طبيعة التكوين الاجتماعي ـ الثقافي ـ القيمي للمجتمع، يخترق الجلادون كلّ القواعد والأعراف ويسلكون سلوكاً مغايراً تماما. ففي مجتمع يمتلك الموت والمرأة فيه حرمة يأخذها الجميع بأعلى قدر ممكن من الاعتبار، يتصرف الزبانية وكأنهم لا ينتمون الى هذا المجتمع. لقد فقدوا كل حساسية ممكنة تجاه أعرافه وتقاليده ورؤياه للانسان وللموت والحياة. هكذا يتصرفون في حضرة الموت وكأنهم في حفلة من حفلاتهم المألوفة. يتابعون عملهم الطبيعي. يقبضون على الناس ويضربونهم. وهكذا يعاملون الأمهات اللواتي يبحثن عن أبنائهن في السجون، او يزرنهم، دونما إحساس بما للمرأة، وللأم، في هذا المجتمع من حرمة ومكانة. وهكذا.. وهكذا.. الى كثير من هذه اللمحات الصغيرة التي تحفل بها الرواية.

ـ٦

تنسج الرواية، عبر مراحل تطورها، صورة لعالم مرعب، ونظم سياسية مرعبة. عالم يسحق الانسان كالحشرة. كما تنسج أحلاماً بعالم جديد يعيش فيه الانسان أيامه دون ان يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم، وببلاد توفّر له نعمة الحرية. ولا يقتصر الأمر على رجب، بل تنطق شخصيات أخرى في الرواية بتصورات مماثلة. وها هي ذي مكونات الصورة، متشكلة على لسان رجب، وأنيسة، وحامد والأم، خالقة رؤيا قبيحة. مرعبة للسلطة، والوطن، والانسان ذاته، بل وللحيوانات ايضاً:

رجب: شاطىء المتوسط الشرقي لا يلد الا المسوخ والجراء. وأنت تنتظر الخيول والسيوف! انتظر، سيظل ذاك الشاطىء يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم الى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السراديب، أو تموت في المزابل. لأنها تريد ذلك!(ص ١٠٠)

رجب: «اريد أن أقول لها إن طريقتنا في الكتابة يا سيدتي وحدها ذات قيمة ولم تتغير، كل شيء عداه لا قيمة له، خاصة الانسان.. الانسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه.. آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطىء المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، ماذا ترين: بقايا بشر، ولهاثاً، وانتظارا يائساً.. وماذا ايضاً؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس.. والضحكات». (ص ١٤٦ـ ١٤٧).

رجب: «احذري يا أشيلوس ان عدت يوماً للشاطىء الشرقي.. سيجدون لك سرداباً أصغر من القبر، وهناك يجب ان تقاومي الجنون والوحدة، لقد جُنّت المخلوقات هناك.. القطط مجنونة لا تقترب من البشر، لا تهرهر مثل قطط المناطق الأخرى، تجفل من الخطوة، من قطعة الخبز. ونداء الحرية عندها أقوى من نداء الجوع. لقد جُنّت القطط تماماً، والبشر المجانين يلاحقون القطط، يقبضون عليها، يدخلونها في الأكياس مع البشر، يضربونها ويضربون البشر، تموء، تصرخ، تمزّق بمخالبها كل شيء! ليست القطط وحدها المجنونة يا أشيلوس: الكلام والعصافير جنت أيضاً». (ص ٩٦ ـ ٩٧).

حامد: «هل يمكن للانسان ان يعيش بهدوء في هذا البلد اللعين؟ لا أحد ينجو، الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل، الذي يحب هذا النظام والذي لا يحبه.. بلد مجنون ويجب أن يدمر». (ص ١١٧)

أنيسة: «أصبحت الحياة عارية لدرجة أن الانسان بدأ يخاف من نفسه، يظنهم موجودين دائماً، حين ينام، ويحلم، حين يسير بالشارع بل وحين يموت». (ص ١١٨).

أنيسة: «ولكن هؤلاء الأبالسة يعرفون كل شيء، وقد تحتوي سجلاتهم أسماء أقربائنا، أسماء اولادهم وأصهارهم.. وربما أسماء الكلاب وباقي الحيوانات..» (ص ١١٩)

أنيسة: «أتمنى لو نستطيع أن نهرب من هذا البلد، ولكن الى أين؟ وهل الاماكن الأخرى تستقبل لاجئين يبحثون عن الحرية ولقمة الخبز؟ والحرية والخبز.. هل يوجدان في الأماكن الأخرى وهل يعطونهما للغرباء؟» (ص ١٢٧).

الأم: ما بال الدنيا تغيّرت!.. الأخ لا يعرف أخاه، كل واحد يا نفسي.. ليس هذا كل شيء، القتل، السجون، يأخذون الرجال ولا أحد يعرف الى أين أو الى متى.. الدنيا في نهايتها ولا يمكن أن تبقى هكذا». (ص ١٢٧).

رجب: وأنت يا بلاد الشاطىء الشرقي، بدءاً من ضفاف البحر، وحتى أعماق الصحراء، لماذا لا تتركين بشرك يصلون سن الشيخوخة؟.. أعناق الرجال والنساء تلتوي على مهل، ثم تسقط... الحفر الصدئة تستقبل كل يوم عشرات الجثث التي لم تتح لها حتى فرصة الحلم، حلمت أحزانها ورحلت. وأنت يا أمي... هم قتلوا كل الناس، هم قتلوك. انهم يقتلون دون رحمة، لكن لماذا يقتلون؟ لماذا.. لماذا». (ص ١٤٠).

ـ٧

لنتأمّل الآن الفاجعة الأعمق في كل ما تكشفه هذه الرواية المأساوية: لقد حدث كل ما حدث دون أن يكون ثمة من سبب واضح لاعتقال رجب وزملائه وتدميرهم وقتلهم هذا القتل الروحي الممزق او قتلا فيزيائياً فعلياً. يظل الاعتقال مبهماً، بل مغلقاً. لا أسباب تعطى. لا مناقشة لمسوّغاته، أو شرعيته، أو أهدافه. إنه حقيقة ◁

◆

السلطة لا تدمّر الضحية فقط بل تدمّر أيضاً الجلّاد الذي تستخدمه لفرض هيمنتها

◆

قائمة وحسب، حقيقة لا تساؤل حولها. ثمة إشارات الى مظاهرات وتنظيم ما، لكن ذلك كل شيء. الاعتقال، هنا، والحكم بالسجن، والتعذيب او القتل، يبدو مماثلاً تماماً لعقل بهيمة واقتيادها الى مسلخ تنتظر فيه الذبح. الغاية الوحيدة التي تستنبط من الرواية لكل ما يحدث هي أن تخنق السلطة ايَّ مظهر من مظاهر الفاعلية الانسانية في المجال السياسي. فالسياسة جريمة إلا للحكام وأن تمنع أي شكل من أشكال التنظيم أو المعارضة أو التعبير. «ايقتلونني» يتساءل رجب وقد اقتربت الرواية على الانتهاء «ماذا فعلتُ؟» بعد كل ما حدث له، لا يعرف لماذا يقتلونه. السبب الوحيد الذي يبدو له معتدلاً هو أنه يريد أن يجعل حياة الناس أكثر سعادة بالكلمة.

الكلمة؟ الكتابة؟ الجريمة التي لا يغفرها الحكام الصناديد البهاليل في هذه الأقاليم المرعبة التي نزحف فيها جميعاً على أنوفنا نستجدي نعمة البقاء. الأقاليم التي سأسميها، رهبة وخوفاً، «غرب المتوسط» أو واق الواق لأنني، انا أيضاً، لا أملك بطولة أن أحمل صليبي على ظهري وأصعد الجلجثة. هل تملكون مثل هذه البطولة أنتم؟ وفي هذا العالم المرعب الذي نجترّ أيامنا ومهاناتنا وفواجعنا في سراديبه المظلمة؟

تملكون؟

حسناً، اذن،

لتسمّوها أيها الأبطال الصناديد.

ملحق لاضاءة العالم المرعب

لمنفعة القاريء الذي لم يقرأ الرواية، والذي لم يوفر له حسن حظه وسعة تجربته في الحياة بعد فرصة اكتساب معرفة مباشرة شخصية بفنون التعذيب التي يمارسها السلاطين في «شرق المتوسط»، أدرج في هذا الملحق ثلاثة مقاطع فقط من الرواية ستزيد خبرته دون شك بالعالم الذي يعيش فيه، وفي الصميم منه، لكنه يجهله. وفي الرواية عشرات المقاطع الأخرى التي تضاهي ما اقتبسته، وأنصح بقراءتها لمزيد من المعرفة والتجربة و«متعة الاكتشاف».

١ ـ «مَدّدوني على طاولة، كنت عارياً تماماً، وجهي باتجاه الأرض، ورأسي يترنّح من الضربات، لا أعرف أي عدد من السجائر أطفأوا في ظهري، على رقبتي، داخل أذني وبين إليتيّ، كانوا يضحكون أول الأمر، وأنا أحاول الدفاع عن نفسي بساقيّ الطليقتين. رفست مرتين أو ثلاث مرات، ولما حاولت في المرة الرابعة حزموا رجلي بقوة، وبدأوا يصرخون: «إعترف.. إعترف يا ابن الزنا». أتذكّر أني قلت لهم: لا أعرف شيئاً، ولن أقول لكم يا كلاب!

إنهالت علي آلاف الضربات بالكرابيج والأحذية. ضربوني بأحذيتهم على وجهي المتدلي، قفز واحد منهم فوق كتفي، وكانت يداي مربوطتين وراء ظهري. شعرت أن عظامي تتمزق ورقبتي تسقط مثل خرقة.. وصرخت:

ـ لا أعرف.. لا أعرف شيئاً!

ارتفع صوت الغناء، وضعوا عصا غليظة بين إليتيّ، ضحكوا وأنا أتلوى، بصقوا علي، أحسست بماء ساخن فوق ظهري.. هل كانت دمائي تنفجر في مكان ما وتترنّح بسخونتها؟ هل كانت قطرات من البول؟ هل كانت شيئاً آخر؟

...

...

ـ انزع ملابسه.. وحضرّ الحبل

... بعد دقيقة او دقيقتين وجدت ملابسي كومة الى جانبي وأنفاس عبد تلهث في ظهري، وهو يشد الحبل على يدي. ماذا يستطيع هذا الخنزير أن يفعل؟ البكارة؟ ألن يدعو عشرة من حراسه ويفعلوا ما يشاؤون... سمعت القصة أكثر من مرة...

أمسك مثل طبيب بخصيتي. بدأ يضغط بهدوء أول الأمر، ثم شدهما بعنف الى أسفل، أحسست بروحي تخرج من حلقي، لا يمكن لانسان احتمال هذا الألم كله.. تركهما.

أحسست بهما ثقيلتين، متدليتين كأنهما أجزاء زائدة غريبة، وبدأ يتسرب الألم الى أمعائي حاراً مثل سيخ النار. لا أعرف من أين أتى بذلك الدبوس الكبير، كان اكبر دبوس رأيته في حياتي.. أشعل عود ثقاب، أشعل سيجارة ووضع الدبوس فوقها.. تمنيت في تلك اللحظة لو يغرسه في قلبي.. لو فعل لانتهى كل شيء. لكن ابليس المجنون العابث لا يريد أن يقتلني.. من جديد رأيته يمسك خصيتي ويغرز الدبوس الأحمر.. أي إله يمكن ان يكون في هذا الكون ويرى؟».

...

◆

الكلمة هي الجريمة التي لا يغفرها الحكام في هذه الاقاليم التي نزحف فيها على أنوفنا

٢ ـ «الكهرباء.. الموت الحقيقي، ينخفض القلب ثم يموت. كانوا يضعون التيار على الأكتاف، قريبا من القلب، فوق الأنف، بين الاليتين.. وينتفض القلب، يترنّح، يتوقّف.. ويتوقفون. مئات المرات فعلوا ذلك.. الارتجاف، الاحساس الحاد المتوتر بأن كل شيء قد انتهى.. ثم والمياه تصفعني، وأرتعش رعشة الحياة هذه المرة، وما أن أجرّ أنفاسي الى الداخل، لكي أتأكد ان رئتي ما تزالان تستقبلان الهواء، حتى أشعر بالارتجاف من جديد.. أحسه كاوياً مجنوناً. وأغيب... وما تكاد رعشة الحياة...».

٣ ـ «... ثم علقت سبعة أيام في السقف. كانت يداي مربوطتين بحبل، والحبل يجرني الى السقف، فأقف على أطراف أصابعي، عندما انتهت الأيام السبعة، كانت ساقاي بحجم سيقان الفيل: متورمتان زرقاوان، ثقيلتان.. لا......

وكان.. يغمس رأسي في الماء، فأحس أثقالاً لا حدود لها تجثم فوقي، حتى اذا كدت أختنق، جرّ شعري بقوة ثور، وقبل أن أشهق شهقتي الثانية أحس من جديد ثقل الماء رصاصياً كاوياً وهو يضرب وجهي مرة أخرى!

وضعوني في كيس كبير، ادخلوه في راسي، وقبل أن يربطوه من أسفل، أدخلوا قطّتين.. وكلما ضربوا القطط وبدأت تنهشني، وحاولت أن أنقلب على جانبي، أحس برجل ثقيلة فوق كتفي. على وجهي، وأحسّ الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي....»

ورحمة بالقاريء، وبنفسي، وبما بقي لدينا من إحساس بأننا ننتمي الى الجنس البشري، أتوقف الآن عن الاقتباس.

٩ ـ

تضمر الرواية موقفاً لا تكشفه إلا في مرحلة متأخرة جداً من تطورها. ويكاد هذا الموقف حين ينبثق أن يخلخل بنية الرواية تماماً ويقذف بها دار من صراعات داخلية في نفس رجب، بسبب انهياره وسقوطه، الى حيّز غير القابل للتسويغ أو، بكلمة بسيطة، المُفْتَعَل. ومع أن هذه نقطة «فنية» الى حد ما، وكنت قد قلت إنني لا أسعى الى تقديم دراسة تحليلية للرواية، فان ثمة ما يسوِّغ إثارتها الآن. إذ ان جانباً منها يتعلق بجوهر ما أناقشه في هذه المقالة، وهو الدور التشويهي، التدميري للسلطة على كلا الصعيدين: العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي.

لقد تمحورت الرواية، منذ نقطة انطلاقها، حول إشكالية انهيار رجب وسقوطه المتمثلين في رضوخه أخيراً، وبعد سنوات خمس من الصمود، وتوقيعه للتعهد المطلوب. ولقد اكتنهت الرواية عذابات رجب الداخلية تلك اللحظة، وخلال الليلة الأخيرة التي قضاها في السجن مع زملائه بعد التوقيع، بلغة مدهشة في توترها وغناها وقدرتها على كشف دقائق المشاعر والاحساس بالتشويه والانهيار الروحي والرعب من ان يقوم الرفاق بقتله. بل ان هذا الجزء من الرواية لبين أفضل أجزائها.

واستمرت الرواية في حركة تمحورها حتى اللحظات الأخيرة. فقرار رجب ان يعود من فرنسا، رغم ما يتفتح له من عوالم جديدة هناك، ليس إلا حصيلة لمشاعر الخزي التي ملأت روحه بسبب الاثم الذي ارتكبه لحظة التوقيع، وتبدو له العودة التطهير الروحي الذي يحتاجه ليمحوَ عاره. فلقد اعتقل النظام حامد رهينة لكي يجبروا رجب على العودة. وكان بوسع رجب ان يقرر ألا يعود، تاركاً حامد لشأنه ومصيره. لكنه يقرر العودة ليحرِّر روحه، ويكفِّر عن إثمه. كذلك يطغى الشعور بالعار على علاقة رجب بالأطباء الفرنسيين الذين يعالجونه، والذين يبدو عليهم الاعجاب به لكونه قضى في السجن سنوات فيخشى أن يعرفوا أنه وقّع التعهد فينهار هذا الاعجاب. ولذلك يخفي عنهم حقيقة توقيعه للتعهد. كل ذلك يبـ..و متناسقاً منسجماً مع منطلقات الرواية، ومنطقها الـ اخلي، وخطوط تناميها. وهو في الواقع البؤرة التي تتشكل حولها بنية النص الروائي كلها. (لاحظ، مثلا، ان موقف رجب من الطلبة (العرب؟) الذين يلتقي بهم، وموقفهم منه، نابع كلية من أزمة الانهيار التي ولدّها توقيعه للتعهد ومن الشعور بالخيانة والعار والمذلة».

لكن الرواية، في القسم الأخير منها، تقحم الموقف الذي أشرت إليه أعلاه، والذي يعيد موضعة سلوك رجب والحدث الروائي كله في سياق مغاير تماماً. لقد كان رجب سعى الى تبرير انهياره بانهيار جسده ونهش المرض له، وبإلحاح الطبيب على أن عليه أن يخرج لتلقي العلاج، وإلاّ مات. أما الآن، فان رجب يكشف أنه قرر التوقيع لكي يستطيع الخروج من السجن ناذراً نفسه لفضح التعذيب بالكتابة، بالكلمة المحاربة، وبالسفر الى جنيف لتقديم تقرير أمام لجنة الصليب الأحمر. وهنا تنعطف، بل تنكسر، لغة رجب وحياته الداخلية انعطافاً حاداً. يبرز الصوت المقاوم، المناضل، العنيد، المكافح من جديد. سيكتب ويفضحهم. مع ان الكتابة تخونه الآن. ويصبح صراعه الجديد صراعاً مع الكتابة، ومفهوم الرواية، وكيف يكتب المرء أفضل رواية ممكنة تخرج عن كونها صوتاً فردياً لتكون صوت الجميع. ويدعو أنيسة وأسرتها، حتى ولدها، للاسهام في كتابة الرواية.. أي أن صراع رجب يصبح بحثاً عن تحقيق الفعل الروائي الذي يحققه عبد الرحمن منيف فعلا: كتابة الرواية التي تفضح التعذيب. وما فعله منيف هو عمل نضالي، بطولي بحق. وكذلك هو مشروع رجب وعمله.

وما يعنيني هنا هو ان الرواية تنقض مقولة التشويه، والتدمير اللذين تمارسهما السلطة ضد الانسان. فرجب، بهذا المنطق الجديد، لا يُشَوَّهُ ولا يُدَمرَّ، بل يخرج مناضلا، متماسكاً، صلباً. ويعود الى الوطن بهذه الروح النضالية ويتركهم يعتقلونه مبتسماً؛ وبعد اسبوعين من التعذيب الجديد يخرج، فاقداً بصره، ويموت شهيداً، بطلاً مناضلاً.

ما يقلقني في هذا الانعطاف الحاد هو أنه لا يبدو منسجماً مع منطق تطور الرواية، والشخصية. لأنه يلغي مفهوم **الأزمة** في ذات رجب أصلاً. فاذا كان رجب قد قرّر بوعي تام توقيع التعهد لغرض نبيل، هو أن يخرج من السجن ليفضح التعذيب، ويثير الدنيا ضد النظام وزبانيته، وينقذ بذلك حياة الأخرين، متحملا في الوقت نفسه إمكانية احتقار الأخرين له دون ان يستطيع تبرير ما فعله لهم (ولماذا لا يستطيع، يسأل المرء؟ كان يمكن ان يجعل خروجه هذا خطة متفقاً عليها بينهم جميعاً) فان ما يغمره من إحساس بالعار والخزي والانهيار والسقوط لا مكان له أو لا ينبغي ان يكون له مكان من نفسه. وبالتالي فان سلوكه خلال وجوده مع أنيسة وأسرتها، وانقطاعه عن الناس، وتصرفاته العصبية، وصمته، مما هو ناتج عن اخفاء سرِّه الرهيب ـ انهياره وسقوطه ـ وعجزه عن مواجهة العالم به، سلوك لا مسوّغ له.

إن ما فعله رجب عمل نضالي يدل على رؤية صافية، بعيدة المدى للأشياء. إنه موقف تكتيكي يتخذه لا يخسر فيه شيئاً حقيقياً، خدمة للهدف الاستراتيجي النبيل؟ إنه حلقة في الصراع الذي ما زال يخوضه منذ أن كان طالباً والذي من أجله دخل السجن. ونبل الهدف، والنتائج العظيمة المتوقعة قادرة على تسويغ ما فعله رجب: في نظر نفسه ونظر الأخرين. فلماذا اذن كل هذه الضجة العظيمة التي يقيمها المؤلف داخل روحه بسبب انهياره وسقوطه، وهما ليسا انهياراً ولا سقوطاً، بل خطة ذكية نضالية؟

في ضوء هذه المناقشة، يبدو لي الانعطاف الذي حدث في الرواية خلخلة عميقة لبنيتها؛ كما يبدو أيضاً عنصراً مخففاً لإدانة الرواية لعشوائية السلطة وتدميرها للانسان. غير أن الرواية، بكل جزئياتها، كانت قد أدت هذه الوظيفة الجوهرية قبل أن يحدث هذا المنعطف. كاشفةً بشاعة السلطة وشناعتها، وانتهاكها للانسان، ووحشيتها المدمرة. وذلك بالضبط ما يعنيني من مناقشتي الحاضرة لها. (غير أنني أتمنى ان يعيد عبد الرحمن منيف كتابة الرواية ملغياً نقطة الانكسار التي أشرتُ اليها لِيُبقي لها تماسكها ودلالاتها العميقة الهامة).

هامش تقنيّ

يكمن الامتياز الحقيقي لما تفعله الرواية بهذا التقسيم لزمن السرد في أنها بهذه الصيغة المتميزة تكسر قانوناً أساسياً من قوانين السرد الروائي عبر تطور الرواية في العالم، وتحقق بهذا الكسر إضافة متميزة لفن الرواية، من جهة، والصدمة المعرفية الحادة التي أشرت اليها، من جهة أخرى. أما القانون الذي أعنيه فهو أن النص الروائي الذي يستخدمه ضمير المفرد المتكلم (أنا) يفضح، منذ البدء، حقيقة جوهرية هي بطل الرواية (الأنا) يموت في الرواية. وهذه نقطة ذات حدين، أن تبعاً لطبيعة الحدث الروائي، فقد يكون هذا الكشف مصدر قوة للنص كما قد يكون مصدر ضعف. وتفسير هذه الحقيقة ينبع من أن «الأنا» السارد لا بدّ أن يظلَّ حياً من أجل أن يستطيع أن يقوم بعملية السرد التي تؤدي الآن، أمامنا على الورق، الى **وجود** النص الروائي. ذلك أن النص لا بد أن يقوم على امتناع للتطابق بين زمن الفعل وزمن السرد. لا يمكن، مثلاً، للسارد الأنا أن ينتج جملة كالتالية:

«سوف أحكي لكم قصتي. كنت أسير في الشارع حين دهمني باص فسقطت ميتاً».

ان زمن السرد هنا (المتمثل في اللحظة الحاضرة التي تنطق فيها الأنا الجملة «سوف أحكي لكم قصتي» لا يتطابق مع زمن **الفعل** المتمثل في اللحظة الماضية التي يحدث فيها الحدث. أي «سيري في الشارع ومداهمة الباص لي وقتلي». زمن السرد متأخر **بالضرورة** عن زمن الفعل (إلاّ في نص روائي سريالي أو خارق) فالأنا التي تسير في الشارع لا يمكن ان تسقط ميتة ثم تروي لنا قصة موتها، لأن فعل السرد تحديداً يتطلب أن تكون لا تزال حية.

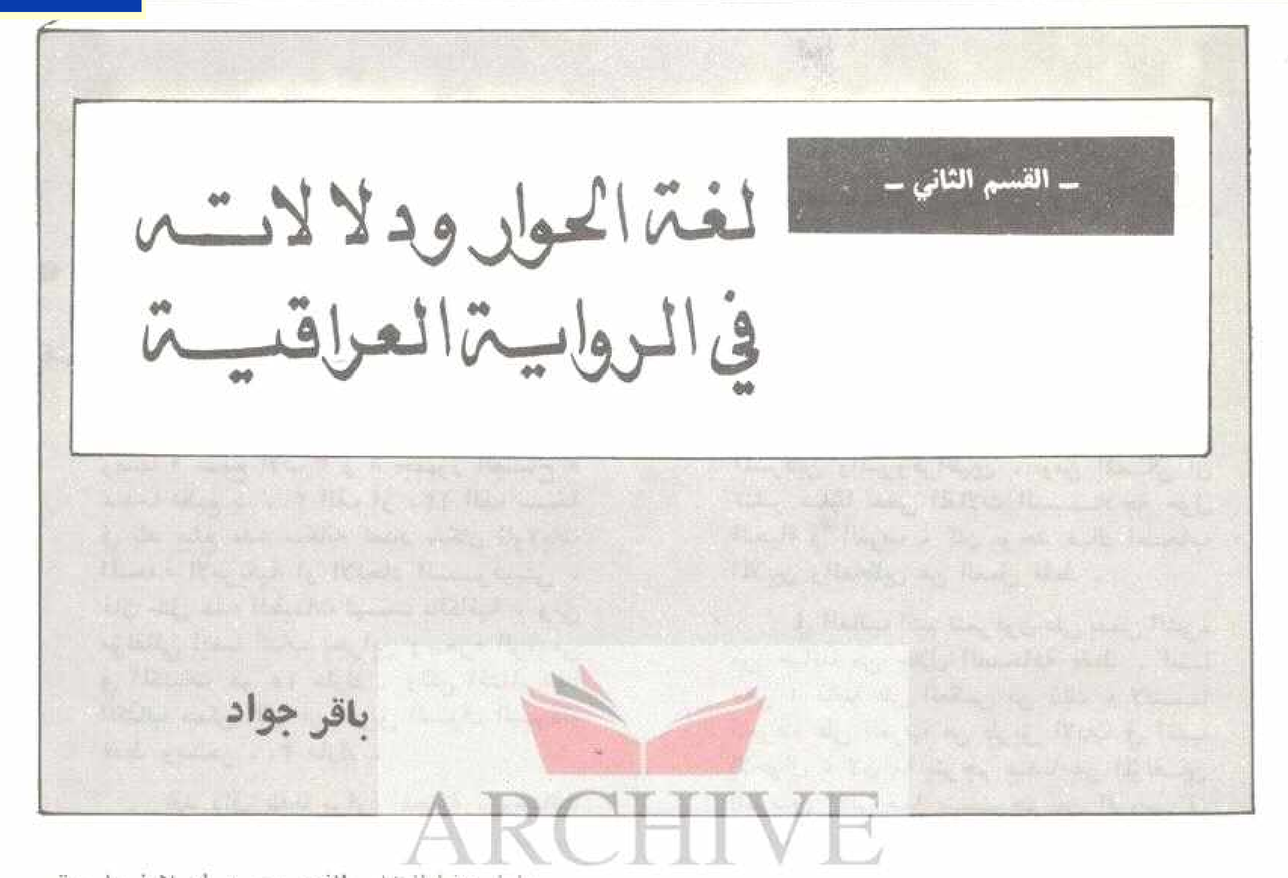
◆

التقنيات الحديثة لدى الفنان الناضج ليست أمراً شكلياً بل هي ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته

◆

أما ما يحقّقه عبد الرحمن منيف فهو أنه يستخدم لحظة بدء الرواية، ضمير المفرد المتكلم (الأنا) خالقاً الاحساس بأن رجب الذي يروي الفصل الأول سيظل حيّاً حتى نهاية الرواية مهما كانت الأخطار التي يمرّ بها، وحتى لو شارف على الموت تحت التعذيب ألف مرة؛ لكنه في خطوة تالية لا يكشفها حتى لحظة بداية الفصل الأخير، يستغل تقنية تقسيم زمن السرد استغلالا بديعاً فيسند السرد الى أنيسة التي تنسف التوقع القائم منذ بدء الرواية بأن رجب سيظل حياً، لتقول لنا ان رجب قد مات. ثم تتولى هي تهريب الرواية التي كتبها لتنشر فنقرأها نحن بعد موته. وما كان ليكون ممكناً لمنيف أن يحدث هذا الأثر ويكسر بنية التوقعات، لو لم يكن قد قَسَّمَ زمن السرد الى زمنين ولجأ الى شخصيتين اثنتين لتقوما بدور السارد. إن مثل هذا الانجاز **مستحيل** في إطار بنية الرواية التقليدية التي تستخدم ضمير المفرد المتكلم (الأنا) وتسند إليه سرد النص، وبدء فعل السرد بشكل خاص. وإن منيف ليظهر ببراعة أن استعارة تقنيات حديثة ليست أمراً شكلياً (بالمعنى الأجوف للشكلية) تدفع اليه الفذلكة الثقافية أو الخضوع للتقليد، بل هي، في يد الفنان الناضج، قضية ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته الدالّة. □

العراق
الطليعة الأدبية
العدد رقم 6
1 يونيو 1980



— القسم الثاني —

لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية

باقر جواد

في القسم الاول من هذه الدراسة اتجه اهتمامنا نحو الاعمال الروائية التي تناولت عالم الريف .. حيث الروابط (الخاصة) التي شدت من عضد العلاقة الصميمية بين عنصري الحوار المتنوع ، والشخصية المتميزة ، ذات التكوينات الريفية داخل العمل الروائي. واذا كنا قد اسهبنا في الحديث عن خطورة الحوار واثره في استقامة العمل الروائي ، باعتباره المؤشر الفني لرصانة تأسيساته واستقرار عناصره وتلاحمها . فان الاستدلال به عن وعي الشخصية ومدى قدرتها على اتخاذ الموقف المتفرد ، فضلا عن اسهامه المباشر في تطوير المواقف والاحداث وشحنها بطاقات خلاقة وحيوية فاعلة ، تجعلها قادرة على تحقيق تصور دقيق ومتميز لظواهر الواقع وتناقضاته ، عبر رؤية شاملة وتفكير متعدد الآفاق .. هو ما يهمنا في القسم الثاني من الاعمال الروائية ، التي تناولت عوالم اخرى من نمط مغاير ــ بعض الشيء ــ ونعني بها عالم المدينة .

ولعل هذا التغاير الذي تجسد اصلا في طبيعة رسم الشخصية ومستلزمات بنائها الفكري ، كان له تأثيره المباشر في مستوى وعيها العام واسلوب لغتها ودلالاتها . ومرد ذلك يعود لسببين رئيسيين : الاول : ان عالم المدينة المتحرك ، الذي يتسم بالسرعة والصخب بحكم كثافة السكان قد خلق واقعا معينا له دوره الحاسم في هذا المضمار الا وهو تعدد الجنسيات والاصول ، واختلاف النشأة البيئية وما ينتج عن ذلك من تباين في آفاق التفكير وطبيعة الرؤية ..

اما السبب الآخر ــ الاكثر تأثيرا ــ هو الطبيعة المختلفة للاعمال والمهن في المدينة وتباين متطلباتها وتنوع مردوداتها الاقتصادية على الفرد والذي يؤدي ــ بالتالي ــ الى تحديد مستوى وعيها الاجتماعي وتنوعه الواضح .

هذا الاختلاف المتعدد حد التناقض في تحديد علاقات الانسان بالانسان والسلطة من جهة ، وبالحياة عامة من جهة ثانية ، والذي ادى الى خلق

الطبيعة المتميزة لانسان المدينة الفائرة .. اذ وجد نفسه مطالبا ـ لكي يحقق الغاية التي يرجوها من وجوده الكوني ـ أن يواجه قوتين كبيرتين ـ عبر صراع دائب ـ الاولى تتمثل بالذات الطموح حد الخيال في علاقاته مع الآخرين والثانية خارجية تمثلت لديه بقوى التحدي لبعض فصائل المجتمع والدولة والطبيعة .

وهنا لابد من ظهور ثلاثة انماط من السلوك لانسان المدينة ، وجد فيها الروائي ضالته لتحديد هوية الشخصية داخل العمل الروائي ، حيث توزعت بين الشخصية السوية (الايجابية) ، التي اقترن فكرها بفعلها ، واخرى اخفقت في الباس الفكر رداء الفعل ، بينما اضاعت الثالثة روح الفكر في متاهات الفعل اللامسؤول ..

وهذا ما حدا بالكتاب ـ احيانا ـ الى اللجوء لاستخدام عنصر الحوار الداخلي (المونولوج) بغية التعبير عن الاحساس الداخلي للشخصية، وبخاصة فيما يتعلق بالنمطين الاخيرين ، هنا يثار سؤال ! فهل يا ترى وفق روائيونا في تحقيق التوازن المطلوب بين فكر الشخصية واحاسيسها ، وبين مواقفها المعبرة وسلوكها اليومي مع بقية الناس ، عبر الحوار بمختلف انواعه ؟؟ هذا ما ستكشف عنه الشخصيات ذاتها على أرض الرواية ، وارض الواقع ، على حد سواء . من خلال تحليلنا لاعمال العديد من كتاب الرواية في العراق ـ يجدر بنا القول ـ بأنهم حرصوا ـ غاية الحرص ـ على ايلاء عنصر الحوار قدرا كبيرا من طاقتهم الذهنية وحسهم الفني . بخاصة وانهم اعتمدوا في بناء شخصياتهم على ابراز دور الفرد (الفاعل) ضمن اطار الجماعة لخلق الغد المشرف له ولمجتمعه معبرا عن اشواق الانسان في كل مكان ، رغم صور التعسف والعنت المتعددة . هادفين من وراء ذلك الى خلق الانسان العربي الجديد ، الذي يطمح لتحقيق مصالحه الحيوية المشروعة بمنظار المستقبل ، ولا غرو فان هذا الهدف كانت له دالته الفنية في تحديد سمات الحوار وتنويع خصائصه الفنية سلبا وايجابا ، سواء ما تعلق ذلك بطبيعة تكوينه ام بتحديد وظائفه داخل العمل الروائي ، والتي امكن اجمالها في :

آ ـ التعبير عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات .

ب ـ التعبير عن المستويات الفكرية باسلوب تمثيلي، بديل عن السرد .

ج ـ تنوع موضوعات الحوار بتنوع الشخصيات وتعاظم حيرتها بين الواقع والطموح .

د ـ ابراز جوانب التفرد وسيادة الراي الحر للشخصية .

هـ ـ واقعية اللغة ، وتعبيرها عن لسان الحال لا المقال .

واول ما يطالعنا به الحوار تعبيره عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات داخل العمل الروائي والذي يمنح القارىء فرصة التعرف القريب على الدوافع الحقيقية التي تغلف مواقف الشخصيات وتفسر انفعالاتها الذاتية ازاء التحديات المختلفة على امتداد الرواية . وهو من غير شك وثيق الصلة بالهدف المحوري الرئيس لكتاب الرواية عندنا ، والذي سبقت الاشارة اليه . فـ (انيسه) في رواية (تماس المدن) لنجيب المانع يجسد حوارها مع د. رائد مديرها في العمل حقيقة الدوافع الذاتية الكامنة خلف اتهامه اياها بتشويه سمعة الدائرة جراء علاقتها العاطفية مع (احمد) . فهي عندما وضعته امام حقيقته اللاأخلاقية والتي عبر عنها في مواقف دنيئة غير انسانية تجلت واضحة باستحواذه اللصوصي على رسائلها المتبادلة مع احمد ، مجيبة على اتهامه قائلة : قبل ان اجيبك يا استاذ ، أريد ان اعرف كيف تصل مثل هذه الامور الخاصة اليك .. ؟؟ ويستمر الحوار ليكشف ابعادا اكثر عمقا في نفسية د. رائد .. الى حد التصريح له بنواياه الخبيثة ازائها قائلة : ((**اسمع يا استاذ ، انا اعرف انك كنت تريد ان تنتقم مني يوما ما . انا امامك الان هيا انتقم .. ـ ولماذا انتقم وعماذا . ـ ها ، ـ اعلى يجوز هذا الكلام ؟؟ ـ .. لا تحاولي ان تكوني بطلة .. ـ كنت بطلة مرة واحدة حين افلت من مخالبك ..**))(1) .

وحوار (سعاد) في (رموز عصرية) مع رفيق صباها (خالد) في لقائهما العفوي بعد غيبة سنوات في العمل الوظيفي عبر ـ هو الاخر ـ عن مكنونات المستوى النفسي في بناء المواقف السابقة والتنبوء بطبيعة المواقف اللاحقة ، وبذلك فقد كان له دوره الفاعل في دفع مسار الفعل الدرامي داخل الهيكل العام للرواية :

« قال خالد بعد صمت : ـ ايام طويلة مرت .

ـ كنت فيها اتابعك واقرا بعض ما تكتب في الصحف قال خالد :

ـ لكني لم اعرف عنك ايّ شيء .

ابتسمت وقالت : ستعرف .

ـ لقد كانت مجرد احلام يحبكها خيال الشباب .

ـ من يدرينا من ان تلك الايام كانت بداية لمستقبلنا، ويتواصلُ حوارهما بتدفق سلس ، مفصحاً عما كان يختزنه كلٌ منهما للاخر من مشاعر دفينة .. حين تخبره بدوافع اختراعها لمسالة زواجها عندما تقدم لها قائلة : كنت اكذب يا خالد .. اردتك ان تبتعد عني وتجد طريقك في الحياة لا ان ترتبط بامراة طلقت وانت في مرحلة الصبا.

ـ اذ كنت تحبينني ؟

ـ سمه ما شئت »[٢] .

و (منذر) فيْ حواره مع (حمدْ السالم) و (حميدْ مزبان) رغم حرصه على اخفاء عاطفته المتوهجة ازاء (سليمه) ، عندما قال (لحميد) يشكره على حمايته الحانية وعطفه السخي له في عرزاله ، رغم مطاردة السلطة . « تعرف يا أبا زهرة ؟ .. رغم انني احببتكَ اخا كبيرا ، الا انني أتمنى لو انني دخلت السجن بدلا من المجيء الى هنا .

ضحكَ حمدْ السالم بمرح ثم قال :

ـ ابن العم ؟ لا تهتم ! .. اذا كانت هذه الفتاة قد دخلت في أعماقْ قلبكَ بهذه الدرجة ، فستكون لك حتى لو أدى ذلك الى موتي .

قالَ حميدْ : ماذا ؟ .. هلْ هناكَ سر لا اعرفه ؟

قالّ منذر : لا ادري يا حميدْ ماذا حدَثَ حتى هذه اللحظة »[٣] .

لقد اسهم الحوار هنا في ولادة عنصر جديد لفكرة الرواية كان له دوره الخطير في تجسيد المستوى الدرامي عبر محور العلاقة العاطفية الواعده .

والحالُ ذاتها واجهها (حسن مصطفى) فيْ رواية (المبعدون) للركابي عندما وشي حواره مع (نضال) مقدار تعلقه الحميم واحساسه المفرط تجاهها . مما دفعها الى التلميح له عن تعاطفها التكافيء قائلة بدلال : « لماذا تنظر الي هكذا .. ؟ ـ علي ان اذهب .

سال باختلاج :

ـ هلْ آذيتك يا نضالْ ؟

كانت آثار ضحكتها لاتزال على الشفتين .

ـ لا . »[٤]

ان هذه السمة الفنية الخلاقة للحوار بما تبعثه في جسد الرواية من علامات الصحة وطاقات النمو ، عبر تحكمها الواعي في بناء الفعل الدرامي ، كان لها رصيدها الظاهر من اهتمام سائر كتاب الرواية[٥] وهذا ما جعل نتاجات البعض منهم تحق مستويات فائقة في مجال كتابة الرواية الحديثة .

اما السمة الثانية التي لونت طبيعة الحوار وعناصر تكوينه فهي تعبيره عن المستويات الفكرية والثقافية باسلوب تمثيلي مركز لا يجنح الى التقرير او الوعظ ، فقد حرص هؤلاء على أن تظهر مفرداتهم دالة مدببة ، تحمل في طياتها مخزونا ثرا من الافكار والقيم المؤثرة ، فان قدرة الكاتب الموهوب تتجلى في مقدار ما يطرحه من افكار عبر تعمقه فيما وراء الظاهر السطحية ، فيعبر عن خوالج الناس التي يشعرون بها ـ ازاء انفسهم وعالمهم ـ ويعجزون عن الافصاح عنها فيتولى هو عنهم ذلك[٦] .

ولعل هذه السمة بما تمتلك من خاصية موضوعية كانت موضع اهتمام رواد الرواية ذات المضمون السياسي قبل غيرهم ، ذلك ان هذا النوع من الروايات يتميز بقدرة رهيفة على ربط المتعة بالوعي مما يساعد على تألق وثراء المضمون .. فضلا عن انها تشف عن الخط السياسي لشخصياتها ـ التي ترمز لشخصيات المجتمع ـ وبما ان النظام السياسي لا ينفصل عن النظام الاقتصادي والاجتماعي فانها بالضرورة ستكشف عن شخصيات روائية تولد وتتحرك وتتحدث ، كثمرة للوضع الاقتصادي والاجتماعي وتعبير عن ابعاده ومستوياته .

فالحوار الدائر بين (علي سعيد) وبين فتاة المقهى (سيبلا) في برلين يتعرض لمشكلة تكاد تبدو هما عصريا يعاني منه مجتمعنا العربي ، وهو في تطلعه لآفاق النهضة الاوربية ، وطموحه لاحتواء جوهرها ، ليزاوج بينه وبين معطيات تراثه العريق: **« ـ استطيع القول انك عربي .**

ـ اجل انا عربي ، ولكن كيف تمكنت من معرفة

هويتي بهذه السرعة .

ـ صديقي في براغ ايضا عربي من الاردن .
.. هل انت اردني ؟

ـ انا عراقي .. افضل القول دائما انا عربي .

ـ عرفت منذ ان جلست على المائدة انك عربي ، الحقيقة ان اشكالكم متقاربة .. لكن صديقي الاردني لا يريد العودة الى وطنه ، يقول : الحياة صعبة هناك ..

ـ استطيع فهمه لكن لا يمكنني التسليم بحقه في موقفه .. ان بلاده بحاجة الى خبراته ومعارفه ويتواصل الحوار مع تدخل شخص ثالث ، ليتعرض الى هموم العربي وهموم الاوربي حيث القيم الاصيلة هناك ، والمادة المعبودة هنا في أوربا ويصل الى حد اقناع الشابين الاوربيين[٧] .

لقد اجتهد الروائي ـ كما هو واضح من سير الحوار المتنامي ـ ان يمنح المفردة الواحدة طاقة حية واسعة ، مستثمرا كل ابعادها الفكرية والنفسية . فهو عربي اذن ، وهو لهذا كريم في عطائه بمختلف اشكاله ـ عطاء الفكر والتراث ، وعطاء البساطة (الواعية) والوفاء المحسوب . انه لبس (غربيا) يستنزف القيم ويهدر الاحاسيس ، يغتال الوجود الانساني بمقصلة المادة .

وللموضوع ذاته يتشعب الحوار القائم بين (مجدي) وضيفه (الدكتور رائد) العائد من باريس ، الذي آثر الانغماس في المتع المتهافتة والمظاهر السلبية خلال دراسته عبر حوار طويل اتسم بالحيوية والسيولة مما دفع بالمواقف الى التطور باتجاه خلق القيم والافكار الرائدة في هذا الجانب أو ذاك[٨] .

وحوار (خالد) مع (سعاد) افرز هو الاخر آفاقا عريضة من المفاهيم الانسانية والافكار المتحفزة عبر اختيار فني مقصود للمفردات والجمل ، بشكل حقق معه قدرا كبيرا من التركيز والايحاء ، الذي تميز به القاص (خضير عبدالامير) عبر تراثه القصصي . فشخصية (خالد) ذاتها تعترف بما أوحته كلمات (سعاد) المحدودة في تعقيبها على مرقفه من الماضي تصورات جديدة على الرغم من قلة مفرداتها .

« ـ اوافقك يا خالد . ان الجيل الجديد يعيش ممتلئا ، الا تذكر عبثنا القديم ، انني اعتبره نتيجة او افرازا لذلك الواقع الذي لم يكن يشد وجودنا الى اي تطلع حقيقي .

ابتسم خالد لاكتشافه بان سعاد تمتلك الحس والرؤية التي يجب ان تمتلكها كل امراة وقال : انا سعيد وفرح لوجودك بيننا[٩] .

ان هذا المنحى الفكري من مهمات الحوار وجد طريقه السليم لدى سائر كتاب الرواية (الحديثة) مما دفع الرواية في العراق الى طرق آفاق فكرية اشمل ومدارات فنية اعمق وارحب[١٠] .

ومن هذه الزاوية فقد ظهر الحوار وهو يحمل سمة فنية اخرى تمثلت بمسالة تنوع موضوعاته وتشعب افكاره عبر مضامين مقصودة ، فاذا سلمنا بان الموقف الواحد يحتمل اكثر من وجهة نظر ويستلزم تناوله ، طرق آفاق مختلفة من الافكار والموضوعات فرضتها طبيعة النقاش والجدل وتقلب الفكرة على وجوهها المختلفة فان من البديهي ان تظهر اعمال هؤلاء الكتاب مشحونة بالافكار الفنية والآراء الصائبة ، مادامو يهدفون الى تحقيق التوازن المطلوب بين المستويات المتعددة للشخصية الانسانية (العربية) ، وهي تحث الخطى لتكوين شخصيتها الجديدة وهويتها المتميزة ، التي تؤهلها لابراز دورها (الفاعل) المتفرد ضمن اطار الجماعة لخلق الغد المشرق لها ولمجتمعها ، معبرة عن اشواق الانسان في كل مكان ، رغم تعدد صور العقبات وتنوعها فالحوار الدائر بين (عبدالرحمن) و (سمير احمد رؤوف) في (الاغتيال والغضب) تناول موضوعات عدة ارتبطت بوشائج عضوية ابعدت الحوار عن مواطن التفكك والافتعال ، فضلا عن السقوط في متاهات الوعظية المملة ، لتصل بالتالي الى حقيقة واحدة تجسدت في تحقيق هدف الكاتب الرئيس في تشكيل معالم الصورة الثابتة للانسان العربي الجديد ، اذ يبدأ الحوار بينهما من منطقة الصفر حيث يعلن (سمير) هزيمته الكاملة ، في المهنة والحب وفي السياسة ومجمل العلاقات والمواقف ويعزوها الى سوء الحظ ، غير أن (عبدالرحمن) يحمل معوله ليهدم كل ركامات الخيبة وصخور الفشل والضياع من نفسه مبتدأ بتقويم رؤيته المنحرفة عن تفسير الظواهر . عندما يدعوه للتواصل مع رفاق الامس وافكارهم ، مواقفهم ..

اخلاقيتهم .. فهم باعثو اليقين .. وينتقل الموضوع الى حال البلد ثم الى نكسة حزيران وابعادها على الروح العربية وما ستؤول اليه من نهارات مشرقة ثم ليتحول الى مستوى جديد من الموضوعات هو اقرب الى الفلسفة ، ذات النفس الرومانسي(١١) . ولنفس الدافع ظن (احمد) وجماعة بأن (حسن مصطفى) رومانسي لا يقوى على الصمود والتحمل. **لذا فهو لا يصلح لقيادة التنظيم في (بدره) :**

« ــ .. هل تظنني انت الاخر رومانسيا ؟ بوغت حميد لحظة ثم هتف :

ــ في اعماق كل واحد منا اثر للرومانسية . وهذا ليس عيبا . اننا بشر » .

ثم ينتقل الحوار من الخوف الى الغريمة ، ثم العمل الذي يعتبره بديلا عن احتمال السقوط في متاهات الغربة ومجاهل الذات(١٢) .

والحوار الطويل الذي سبقت الاشارة اليه بين (مجدي) وضيفه (دكتور رائد) بمشاركة بقية الضيوف ــ خرج هو الاخر لمسارب جانبية عما كان يحتمله الموقف ، اوشك معه ان يفقد سمة الترابط والوضوح لولا تدارك القاص في لحظاته الاخيرة ، ليعيد اليه خيوطه العريضة ويصل به الى هدفه الرئيس متمثلا بتحديد معالم الانسان العربي الاصيل . نقد انتقل موضوع الحوار من الشعر والادب الى طبيعة النظرة الانسانية للواقع من خلال مستوى الاحساس بأزمة زميلهم المعتقل (سليم) ، ثم يعود ليتحول الى بعض سمات الحضارة الغربية (صدقها وزيفها) وما تفرزه من قيم متضاربة ومتداخلة قد تعمل على ضياع الانسان في معمعة الآلة .. وهذا ما يقودهم الى موضوع رابع يتعلق بالمشاعر والاحاسيس(١٣) .

هذا التنوع الخلاق في موضوعات الحوار ومضامينه ، كما طرحته الرواية العراقية ، أتاح للروائي فرصة الوقوف على المواقف (المتفردة) للشخصيات والآراء الحرة المستقلة ، المتطابقة والمفترقة ، المستوحاة من عمق احساس الفرد بالظروف المادية والموضوعية التي تحيطه في واقعه المعاش .. وبذلك فقد حقق هؤلاء الكتاب جانبا حيويا وحضاريا من معالم الشخصية العربية الجديدة بمنحها القدرة على التفكير والتحليل لمجمل ظواهر الحياة ، وبذلك اسهموا في تصحيح النظرة (غير الموضوعية) لبعض علماء الاجتماع والاجناس البشرية

الاوربية ممن اجحفوا بحق العرب عندما اعتبروا العقل العربي ذا مستوى واحد ، يتعامل مع الظواهر من جانبها الحسي فقط .

ولهذا فقد جعل هؤلاء الكتاب من الحوار وسيلة لاظهار خصائص الشخصية (المتفردة) وعرض وجهة نظرها المتميزة ازاء الاحداث والمواقف المحيطه، وبالتالي فانه يرسم للشخصية نفسها موقفا فاعلا ومؤثرا من مجريات الواقع. ولاشك ان هذا التوضيح لطبيعة تشكيل الابعاد الخاصة للشخصية وتقنين حركتها الحرة المستقلة في الواقع يكشفها حوارها

المتصل عبر طريقة استخدامها للغة وتنسيق الافكار وزوايا الرؤية ومجالات المواقف الخاصة والعامة .. وبالتالي فانه يدل على ردود فعل مميزة للشخصية ، وهو من هذه الزاوية يتصل اتصالا وثيقا بالمواقف بصورة مقنعة فيطور المواقف ويكشف طبيعة الشخصية ــ المتحدثة والفاعلة ــ في آن واحد ، ولهذا فقد لجأ الروائيون الى تنويع اسلوب الحوار وفق ما يتحمله وعي الشخصية وواقعها الحياتي(١٤) . سوى بعض الاعمال الروائية التي سقطت في منزلق الصوت الواحد . رغم اجتهاد كتابها لابعاد انفاسهم الذاتية الطاغية عن دواخل مخلوقاتهم الفنية ، كما فعل (نجيب المانع) خلال بنائه لشخصيتي أنيسه وسليم الصابري ، اللتين عبرتا بمنطق واحد ولغة واحدة هي لغة المؤلف . غير ان البعض الاخر ممن أسعفتهم قدراتهم الفنية واحساسهم الحاد بجزئيات الواقع وخصوصياته . لم تنزلق بهم اقدامهم عن جادة الواقع المحتمل لمنطق الشخصية وموقفها . فحوار حسن مصطفى في (المبعدون) اظهر بجلاء الصورة الصحيحة لتفرد الرأي واستقلالية الموقف ، مسترشدا بتجاربه النضالية العريقة ، عندما اقترح على رفاقه تكليف البنت الخبازه (نضال) مهمة القيام بنقل المنشورات المعادية للسلطة وتسليمها لرؤوف في المدينة ، باعتبارها متعاطفة مع المبعدين وبخاصة بعد استشهاد اخيها على يد السلطة ، من ناحية . وانها ليست موضع شك من قبل سلطات الامن في (بدره)

من ناحية ثانية ، وبذلك استطاع المؤلف ان يمنح هذا الموقف المتفرد للشخصية ـ على الرغم من انه لم يجد قبولا حسنا بين رفاقه ـ مبررات نجاحه الذاتية والموضوعية ، مما اكسبه صفة الاقناع بالواقع والبسه رداء الصدق الفني ، دونما سقوط في لجة الافتعال والمبالغة ، على الرغم من معارضة الآخرين من رفاق (حسن) ويتم له ما اراد وتنجح المهمة فعلا[15] . والحوار الدائر بين (محمد الصقر) ورفاقه الآخرين حول مسألة تركهم للوكر تفاديا لاحتمال اكتشافهم من قبل السلطة ، اثر عملية الاغتيال ، وحرصه على عدم تقديم أرواحهم للسلطة على طبق من ذهب ، فلم يعودوا يمتلكون التصرف بأرواحهم ماداموا قد نذروا انفسهم للشعب ، الذي اختارهم ليوم آخر مع الطغاة[16] . كانت لمحمد آراؤه الفريدة في الكثير من المواقف الحاسمة ، التي تحتاج الى قرار سليم ، لا يمكن تحقيقه بغير التسلح بالخبرة والتجربة ، التي لم تكن بعيدة عن وعي (محمد) على الرغم من صغر عمره بالقياس لاعمار الآخرين[17] .

وحوار (سعاد) في (رموز عصرية) هو الاخر جسد بعمق طبيعة الموقف الواعي والمتفرد للشخصية عندما رفضت دعوة (خالد) للزواج منها عندما التقى بها في احد شوارع مدينتها رغم تقديمه لكل المبررات ، متذرعة بقرب زواجها ، رغبة منها في صرف اهتمامه بمستقبله الواعد ، غير انها تلتقي به بعد سنوات في اطار العمل لتكشف له عن حبها وطبيعة الدوافع التي دعتها لاتخاذ مثل ذلك الموقف رغم حبها الجامح له[18] . ولاشك بان الروايات الاخرى قد اشارت الى العديد من مواقف التفرد وسيادة الراي الشخصي (الحر) ، المبني على منطلقات موضوعية ، والذي كان له دوره الفاعل ضمن حركة الاحداث وتطورها الفني في الرواية[19] .

ان هذا التفرد في المواقف كما جسده عنصر الحوار كان له فعله المؤثر في منح الشخصية بعدها النفسي الى جانب صدقها الفني . ولعل طبيعة اللغة التي اختارها هؤلاء ـ بما اتسمت به من واقعية تعنى بمستويات تكوين الشخصية النفسي والعقلي والعاطفي ـ كانت عنصرا له أثره في نجاحهم ـ فينا ـ بتصوير حقائق الواقع ـ فهي وسيلة للتعبير عن لسان المقال .

وهذا لا يعني عندهم أن تتحدث الشخصية بلغتها البيئية الخاصة (العامية) بل قصدوا منها أن تعبر عن الواقعية الانسانية قبل الواقعية اللفظية ، فاللغة العربية الفصحى عندهم تمتلك القدرة على التعبير عن الافكار والخواطر والمشاعر الرهيفة ضمن اطار الوعي الاجتماعي للشخصيات ، ومهما يكن الامر فان ما تميزت به لغتهم من خصائص فنية وجمالية تجسدت في وضوحها التام وميلهم في الغالب الى البساطة والليونة والصدق واعتدادها بالفصحى المبسطة بصرف النظر عن الانتماء الطبقي والاجتماعي للشخصيات جعلها قريبة الى نفوس القراء ، فضلا عن اختراقها لحاجز (المحلية) الى آفاق اللغة (القومية) .

ولعل في الحوار الطويل الذي اداره القاص بين (سمير احمد رؤوف) وبين (بدريه) المرأة الشعبية الاصيلة ، الشيء الذي يعبر بصدق وعفوية عن طبيعة المشاعر النفسية لكلتا الشخصيتين على الرغم من اختلاف المستويات الثقافية والاجتماعية والنفسية بينهما ، وهذا ما دفع بالمواقف الى التطور لتسهم في نمو الاحداث فيما بعد :

« ـ سمير .. أحقا اراك بعد هذه الغيبة الطويلة ؟

ـ ماذا افعل يا بدرية .. انها الظروف الصعبة التي أواجهها ومشاغل الحياة والركض وراء لقمة العيش .

ـ ولو .. يا سمير .. لا تقل ذلك ، كان يجب ان تسأل عنا ..

ـ حقا .. حقا .. والصفح من سمة الاكرمين ..

ـ كيف أصفح عنك يااللئيم ؟ وضحكت مازحة .. أجبتها بلطف :

ـ طبيعة السماح من خلقك .. انا اعرفه ..

ـ أنت واحد ممن لا انساهم في حياتي كلها ياسمير .

ـ وانا كذلك .

ـ ولكنك نسيتنا . اما صاحبك فلم ينسنا .

.. أنت لا تختلف عنه لولا بعض اللؤم فيك ..

ـ بدرية .. عبدالرحمن معتقل الان .

ندت عنها آهة وصرخة ،

ـ ماذا تقول يا سمير ؟ »

ويستمر الحوار بهذا الجريان الطبيعي ، دونما افتعال او تصنع ليعبر بعمق عن حقيقة المشاعر الصادقة فضلا عن تجسيده الامين لملامح المستوى الاجتماعي مستعينا باللغة الفصحى (المبسطه) ـ كما هو واضح من التراكيب اللفظية فيه ـ رغم الهوة الواسعة بين المستويين[٢٠] .

والحوار السابق بين (سعاد) و (خالد) في رواية (رموز عصرية) ، هو الاخر جاء محتفظا بسمته الفنية ، ذلك انه جاء متلائما مع وعي الشخصية وظروفها الزمانية والمكانية ، فضلا عن احساسها الباطن باللحظة الانية وخاصة بعد لقائهما الثاني على صعيد العمل الوظيفي[٢١] .

لقد استأثر هذا المنحى الفني في اختيار لغة الحوار باهتمام سائر كتاب الرواية (الحديثة) فأولوه رعايتهم الخاصة ، كما كان يوفره لهم من فرص متميزة لتحقيق الرؤية الانسانية الشاملة للواقع ، عبر كشفه لجزئيات اوجه التطور فيه وعناصر الصراع في حركته المستمرة ، المنظورة وغير المنظوره .

غير أن بعضهم لم تسعفه اداته التعبيرية لاستخدام اللغة الفنية المطلوبة ، عندما انطلق شخصياته بما يتجاوز وعيها الاجتماعي في التفكير والتعبير . فظهرت تردد افكار المؤلف ولغته ، وكأنها بوق ينقل ما اراده المؤلف من دروس ورؤى فلسفية عبر لغة ملتوية ومفردات غريبة اعاقت سير الحوار وترابط افكاره .. وهذا ما حدث للكاتب (نجيب المانع) حيث ظهرت شخصية (حارث) في بعض مراحلها وشخصية (سليم) نفسها ، التي ظهرت وكأنها تتحدث بلسان (انيسه) لولا اختلاف الاسماء .

وعلى اية حال ، فانه استطاع مشاركة رفاقه في مهمة توظيف الحوار لمهمات فنية ، تمثلت بتعبيره عن بيئات مختلفة ، فضلا عن قدرته على تحقيق الذاتي والموضوعي في تبرير حركة الصراع المتنامي بين الاصالة والزيف عبر مناجاته النفس البشرية ، المعتمدة على الاحساس الباطني الخاصة بالاشياء وبالانسان ، وما يمور في اعماقه ـ ضمن دائرة النزعة الانسانية الرحيبة في اكثر من موقف ، كما لسنا ذلك في الجزء المقتطع من الحوار الطويل الدائر بين المدعوين في بيت مجدي فخرالدين[٢٢] .

اخيرا ـ ومهما تكن طبيعة الحوار ووظائفه ودلالات لغته ـ فان ما يمكن قوله هو ان الرواية الواقعية (الحديثة) قد وضعت لهذا العنصر مكانة خاصة بين بقية عناصر الرواية ، فقد تأثر ـ عندهم ـ وبشكل مباشر وحاد بالهدف المحوري الذي أجمع عليه هؤلاء ، متمثلا بابراز دور الفرد (الفاعل) ضمن اطار الجماعة لخلق الغد المشرق له ولمجتمعه ، معبرا ـ في ذات الوقت ـ عن اشواق الانسان ، في كل مكان رغم ما يواجهه من عقبات ، هادفين الى خلق الانسان العربي الجديد ، الذي يطمح لتحقيق مصالحه القومية (المشروعة) بمنظار المستقبل ، المشيد على ركائز التراث العريق .

فقد كان ذلك ضروريا للاستدلال به عن وعي الشخصية وتفردها فساهم في تطوير الاحداث وبعث الحيوية في المواقف المتميزة ، بشكل حقق معه تصورا متكاملا لظواهر الواقع ، معتمدا التنوع في الرؤية والشمول في آفاق التفكير .

الهوامش :

(١) نجيب المانع : (تماس المدن) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٩ ، ص ٧٦ – ٧٧ .

(٢) خضير عبدالامير : (رموز عصرية) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٧ ، ص ٩٥ – ٩٦ .

(٣) عادل عبدالجبار : (عرزال حمد السالم) : دار الحرية بغداد : سنة ١٩٧٩ ، ص ٢٣٠ .

(٤) ينظر : هشام توفيق الركابي (المبعدون) : دار الحرية بغداد سنة ١٩٧٧ ، ص ٧٩ – ٨٠ .

(٥) ينظر : عبدالامير معله : (الايام الطويلة) جـ١ : دار الحرية : بغداد : سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٧ – ١٢٨ .
د . عدنان رؤوف (يوميات السيد علي سعيد) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٩ ص ١٢٨ ، ١٠١ ، ١٠٧–١٠٨ .
موفق خضر : (الاغتيال والغضب) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٤ : ص ٤٦ ، ٧٦ .

(٦) ينظر : د . احمد الهواري : (نقد الرواية) : دار المعارف : مصر : سنة ١٩٧٨ : ص ١٩٥ ، ٢٨٥ .

(٧) رواية (يوميات السيد علي سعيد) : ص ١٤٢ – ١٤٣ .

(٨) رواية (تماس المدن) : ص ٢٧٨ – ٢٧٩ .

(٩) رواية (رموز عصرية) : ص ٩٧ .

(١٠) ينظر : رواية (الايام الطويلة) ج٢ ص ١٧٣ – ١٧٥ ، (الاغتيال والغضب) : ص ٨٥ ، ١٢٦ .
(المبعدون) : ص ١٤١ – ١٤٢ ، (عرزال حمد السالم) : ص ٣٩ ، ٢٩٣ ، ٢٩٥ .

(١١) انظر : (الاغتيال والغضب) : ص ١٢٤ – ١٣٩ .

(١٢) ينظر : (المبعدون) : ص ٢٩٦ – ٣٠٠ ، ٣٣٦ .

(١٣) انظر : (تماس المدن) : ص ٢٧٦ – ٢٩٢ وما بعدها .

(١٤) ينظر : القسم الاول من الدراسة عن لغة الحوار : مجلة الطليعة الادبية عدد ٢ شباط دار الجاحظ : بغداد سنة ١٩٨٠ : ص ٣٤

(١٥) (المبعدون) : ص ١٩٨ – ٢١٠ ، ٢٤٣ – ٢٤٤ .

(١٦) (الايام الطويلة) ج١ : ص ٢٨ – ٣١

(١٧) ينظر : (بعض ملامح التطور في الرواية العراقية) : باقر جواد محمد : مجلة الطليعة الادبية : عدد ٨ اب سنة ١٩٧٩ : ص ٢٠ .

(١٨) (رموز عصرية) : ص ٧٨ – ٧٩ ، ٩٤ – ٩٦ .

(١٩) ينظر : (عرزال احمد السالم) : ص ٢٥٧ – ٢٥٨ ، (الاغتيال والغضب) ص ١٣٧ – ١٣٨

(٢٠) (الاغتيال والغضب) : ص ٧٤ – ٧٧ .

(٢١) (رموز عصرية) : ص ٧٨ – ٧٩ ، ٩٥ – ٩٧ .

(٢٢) انظر (تماس المدن) : ص ٢٦٩ – ٢٩٧ .

لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية

باقر جواد

اذا كانت (الشخصية) الانسانية في الرواية الواقعية (الحديثة) تشكل العنصر الاكثر فعالية وتأثيرا في العناصر الاخرى ، فان اهم ما يميز تلك الشخصية درجة قربها او صلتها بالقراء ، سواء اقام ذلك التقارب على الانحياز لها ام ازدرائها .

ولا شك ان هذه الصلة ليس لها أن تتحقق دون روابط فنية تجعل القارىء يتحسس بعمق ويقين طبيعة تكوينها ، فيستدل من خلالها على حقيقة البواعث النفسية والعقلية والشعورية التي تحكمت في تحديد مواقفها داخل الاحداث ، وهذا الاحساس لا يتم من غير ان تسمعنا الشخصية صوتها الحقيقي اذا تحدثت معنا ، ومع غيرنا ، ومع نفسها . انها (انسان) لابد ان تتحدث ، فالانسان حيوان ناطق ! .

من هنا كانت اهمية (الحوار) باعتباره عنصرا له خطره في العمل الروائي ، اذ يستدل على وعي الشخصية وتفردها . ويساهم في تطوير الاحداث ، فضلا عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة ، بشكل يحقق معه تصورا متكاملا لظواهر الواقع ، تصورا يعتمد على التنوع في الرؤية ، والشمول في آفاق التفكير .

ولاشك ان كتاب الرواية الواقعية الحديثة في العراق لم يغفلوا اهمية هذا العنصر المهم في بناء رواياتهم . بخاصة وانهم اعتمدوا في رسم شخصياتهم مهمة التركيز على موقف الشخصية المتفردة ، بالاشتراك مع الشخصيات الانسانية الاخرى في الرواية ، بغية تحقيق هدفهم المشترك الذي يؤكد دور الفلاح ــ المتفرد ــ في حماية مصالحه الحيوية داخل الريف ، ضمن اطار الجماعة .

لقد أثر هذا الهدف ايضا على طبيعة الحوار ووظائفه . فقد ظهر الحوار عندهم يحمل خصائص مشتركة تمثلت في بعض المظاهر الايجابية وقليل

من المظاهر السلبية ، بحيث يمكن اجمالها في :

١ ـ التعبير عن تفرد الشخصية وحيويتها .

٢ ـ تنوع موضوع الحوار وتشعب افكاره .

٣ ـ التعبير عن السمة المحلية في عرض الصورة واختيار اللغة .

٤ ـ المبالغة في استخدام عنصر الحوار الداخلي وتضخمه مع غياب عنصر الوضوح احيانا واهتزاز الفكرة المحورية احيانا غيرها .

وقد كان للهدف العام ـ المشترك ـ الذي حدد رؤية هؤلاء الكتاب دوره الكبير في صياغة الحوار ، اذ جعلوا منه وسيلة لاظهار خصائص الشخصية (المتفردة) وعرض وجهة نظرها المتميزة ازاء الاحداث والمواقف المحيطة ، وبالتالي فانه يرسم للشخصية نفسها موقفا فاعلا ومؤثرا من مجريات الواقع . ولاشك ان هذا التوضيح لطبيعة الشخصية الخاصة وتحديد دورها الحر المستقل في الواقع يظهرها حوار الشخصية ذاتها عبر طريقة استخدامها للغة وترتيب الفكرة وزاوية الرؤية ومجالات المواقف الخاصة والعامة .. فهو يدل على ردود فعل مميزة للشخصية . وهو من هذه الزاوية يتصل اتصالا وثيقا بالمواقف بصورة مقنعة فيطور الموقف ويكشف طبيعة الشخصية ـ المتحدثة والفاعلة ـ في آن واحد . وهذا يتطلب من الروائي أن يعمل على تنويع (اسلوب) الحوار وفق ما يحتمله وعي الشخصية وواقعها الحياتي ، وبذلك وحده يمكنها من التعبير عن نفسها بصدق وامانة . فـ (هاتف) في رواية (القمر والاسوار) للربيعي ـ مثلا ـ يجسد لنا حواره مع عمه (حميد) صورة واضحة لتفرد الراي واستقلاله فضلا عن تنوعه ، ومن ثم اثر ذلك كله في حيوية المواقف ، عندما فند رأي عمه والاخرين عن مستوى الواقع المعاشي للاسرة ، رافضا عودتهم الى القناعة والاستكانة والتذرع بشتى الذرائع ، محددا دورهم التاريخي بقوله : « نحرض الناس ، نجعلهم يعرفون هذا . ننبههم الى سوء الحالة التي يعيشون فيها واسبابها .. كل الشعوب بدات معاركها التحررية هكذا »(٢) . وحوار (محمود) مع رضيه زوجة صالح في رواية (النهر والرماد) ، قد أظهر ، أيضا ، الموقف الفردي الخاص الذي تبناه (محمود) من دعوة بعض الدجالين والمشعوذين في الريف ، فقد تجسد ذلك في رده الغريب على رضيه عندما سألته عن هوية الرجل الصالح الذي منع زوجها عن العمل مهددا اياه بسيفه كما ظهر في منام الشيخ المشعوذ (سيد كاظم) فرد عليها ساخرا :

ـ اما زاير بستان أو الحاج سبتي المستغلين .

ـ أيها الكافر ، كيف تتكلم عن الصالحين ؟

ـ انت بلا عقل يا امراة .. هل تصدقين ان الرجال الصالحين يحملون السيوف ليهددوا البشر المساكين ؟ من قال هذا ؟ لماذا كانوا صالحين اذن ؟ »(٣) .

ولا شك بأن الروايات الاخرى قد أشارت الى الكثير من مواقف التفرد وسيادة الراي الشخصي (الحر) ، الذي كان له دوره الفاعل ضمن حركة الاحداث وتطورها . كما ظهر جليا في الحوار الداخلي (المونولوج) ، الذي اداره القاص (المطلبي) في أعماق (هاشم) في (الظامئون) عن موقفه الخاص المتفرد من ظاهرة الزواج بابنة العم مخاطبا اباه المتزمت :

« انت تحكم بان تزوجني ابنة أخيك .. لكنني أوكد لك بأني لن اتزوجها .. لن أتزوجها لو انقلبت الدنيا واجتمع كل الناس .. أما حسنه بنت هامل واما فلن اتزوج ابدا .. ستعرف بأنك لن تستطيع أن تزوجني قسرا .. فأنا لا أستطيع ان اتمثلني معها .. زهره ابنة عمي .. مثل اختي .. واتزوجها !! لا .. لا أستطيع(٤) » .

فهاشم اذن ، له رأيه الخاص ، وهو مؤمن به على الرغم من غرابته ، لأنه نابع عن رؤية انسانية (حضارية) ، لم تكن مألوفة في بيئة لها مفهومها المتوارث عن تلك الظاهرة ، ويترجم موقفه الى واقع عملي عندما يعتذر عن الزواج متذرعا بتردي الحالة المعاشية .

واذا كنا قد فصلنا الحديث ـ بعض الشيء ـ عن هذه الخصائص الايجابية في مهمات الحوار الفني الجيد ، فقد هدفنا من ذلك الى تأكيد مستوى اهتمام الكتاب بهذه الناحية دون غيرها . بسبب أهميتها الكبيرة في ابراز الجانب الفني من الصورة المنشودة للواقع الانساني في الريف ، ضمن رؤيتهم الخاصة التي تجسدت في هدفهم المشترك الذي سبقت الاشارة اليه .

ولهذا فقد ظهر الحوار نتيجة تعـدد آراء الشخصيات وتفردها . يحمل سـمات التنوع في مضامينه المقصودة . فاذا سلمنا بان الموقـف الواحد يحتمل أكثر من وجهة نظر . ويسـتلزم تناوله طرق آفاق مختلفة من الافكار والموضوعات فرضتها طبيعة النقاش والجدل وتقلب الفكرة على وجوهها المختلفة . فان من البديهي أن تظهر أعمال هؤلاء الكتاب مشـحونة بالافكار الفنيـة والآراء الصائبة . ماداموا يهدفون الى تغيير معظم المفاهيم القديمة الباليه . طبقية كانت ام عرقية بمفاهيم معاصرة . تتجاوب مع هدفهم الفكري المشترك . متوسلين في ذلك . الى محاولتهم تفجير واقع عالمهم الانساني الفسيح . المتميز بالجدية والعمق .

فالجزء السابق من الحوار . الذي عرضناه من رواية (القمر والاسوار) عن تفرد (هاتف) بموقفه الخاص من الاحوال المتخلفة والواقع المعاشي المتدهور . يبين بجلاء مدى تشعب الافكار عن ظاهرة واحدة . فـ (حميد) يعتقد بأنها تعود للقضـاء والقدر . ولا مجال لغير القناعة وعدم الاعتراض ، على حين يرى (هاتف) عكس ذلك . عبر تحليل دقيق وتبرير جاد . معتبرا ذلك المظهر نتيجـة طبيعية لواقع الاستغلال الطبقي في الريف والمدينة وهذا ما دفعه لكتابة الشعارات المناوئة للسـلطة على الجدران خلسة فأثار حفيظة عمه ، في الوقت الذي نحس فيه بأن (كامل) لا يتفق مع الاثنين ، فلـه وجهة نظره الخاصة ، النابعة عن نزعته الدينية الحادة ، اذ يعتقد بأن الدافع الحقيقي لذلك الواقع المعاشي المتدهور يتمثل بغياب النظام الاقتصـادي السليم ، ممثلا بتعاليم الدين الاسلامي الحنيف ، مستطردا الى الحديث عن سيرة الصحابة وجهادهم في سبيل الحق والعدالة والمساواة ، مما دفع أباه الى التعقيب قائلا : « لقد امتحن الله ايمانهم ياولدي ولكن ايمانهم لا يتزعزع ، بارك الله فيك[٥] » .

اما القاص (قاسم خضير) فانه يكشف لنا عن تحول موضوع الحوار الذي أداره بين (حسنه) وامها ، وانتقاله من قضية لاخرى ، ولـكن من منطلق الصلة العضوية لجزئيات الفكرة .

فالفلاحة الاجيرة (حسنه) عندما اخبرت امها (بدريه) ، بما لاقته من مضايقات لا اخلاقية بعد عودتها على يد شعلان لطمت الام خدها ملقية تبعة ذلك على الحظ الذي اضطرهم للعودة الى منطقتهم بعد مغادرتهـا الى منطقة المجـره ذات الخيرات ، فبعد ان وصفت شعلان وقومه من أبناء المنطقة بالحقد والجبن . وهـذا ما دفـع ابنتهـا (حسنه) للتعقيب معللة تفشي تلك المظاهر السلبية بين أبناء قريتها الى الكسل والبطالة . الناجمة عن عدم الشعور بالمسؤولية ، مما دعى الام للدعـاء لهم بالصلاح لدى احدى الولايا الصالحات ، فأثارت بذلك سخرية ابنها (عليوي) على حين اسـتثار الخبر ابنها الاكبر (شكير) الذي أصر على اخـذ الثأر من (شـعلان) . وهنا اضطرت الام الى التدخل ، وتوجيه النصح له بضرورة التروي وعدم التهور ، مفضلة اللجوء الى أحد الاشخاص المتنفذين في القرية لحل الاشكال وردع المعتدي[٦] .

واضح ان الحوار الطويل الذي آثرنا عرض مضمونه بايجاز لما اتسم باللهجة العامية ـ الريفية ـ المائلة للغموض أنه تناول موضوعات متنوعة ولكنها ترتبط جميعا بعامل السببية ، اذ عبر عن موقف حسنه وامها من الواقع الاخلاقي المتدهور لمجتمع قريتهم ، فاعتقدت الام بأنه ناجم عن القسـمة والحظ ، على حين رات (حسنه) بأنه نتيجـة لطبيعة العلاقات الزراعية المتخلفة ، وهنا ربطت بين الواقع الاقتصادي والواقع الاخلاقي والنفسي على حين تعرض الجزء الثالث منه الى مسـألة الايمان بالطقوس الدينية ، عندمـا شـعرت الام بالعجز عن اصلاح الحال الاقتصادي ، ولكن بعد ان سمع (شكير) بالحادث ، وسارع للثأر ، انتقل مجرى الحوار الى موضوع رابع ، تجسد في تحديد الموقف المعاصر من ظاهرة (الثأر) السـلبية ، باعتبارها لا تمثل حلا منطقيا أو عادلا ان لم يكن العكس .

ولاشك بأن تنوع الحوار ساعد على تطور المواقف وبالتالي فقد دفع بحركة الاحداث وتطورها عندما قاد (شكير) الى التحرك نحو اخذ الثأر ، ولكن تحول موقفه وتطوره أدى الى الذهاب الى السيد جابر لاستخدام نفوذه الاجتماعي في حـل المشكلة .

ولم تقتصر ظاهرة تنوع موضوع الحوار على هاتين الروايتين دون غيرهما فقد ظهر جليـا في روايتي المطلبي[٧] ورواية السبع[٨] ، مع الاختلاف

البسيط في طريقة الطرح والتناول .

وعندما تتناول الرواية الواقعية (الحديثة) عالم الريف الفسيح ، متعرضة لعلاقاته الاقتصادية والاجتماعية ، فانها بالضرورة ستلجأ الى التعبير عن ذلك العالم بالسرد والحوار ، غير ان عنصر الحوار – يتميز بانه الوسيلة الفنية الدقيقة للتعبير عن احساس الشخصية الحقيقي بمجريات الواقع وتحولاته المستمرة .

فالشخصية الريفية ، بمفهوم هؤلاء الكتاب ، وهذا ما حصل فعلا عندما عبرت شخصياتهم عن دقائق السمة الريفية المحلية ضمن تسجيل حركة القرية اليومية كانت هي المحور الاساس الذي ترتبط به كل المظاهر . النفسية والاجتماعية التي تشهدها بيئاتهم الريفية . ومن هنا جاءت أهمية (الحوار) عندهم باعتباره الأداة المعبرة عن السمات الدقيقة للبيئة وهي تحتضن شخصياتهم الفلاحية المتحركة والمتفاعلة .

ولم يكن خاف عليهم ما لعامل الاختيار الواعي في الحوار ، من أثر بالغ في القيمة الفنية للرواية ولذلك جنحوا الى اختيار الحوار الدال المركز ذي الطاقات التمثيلية الذي يوحي بالطريف والمؤثر من مظاهر بيئتهم المتعددة ، بعيدا عن المحاكاة التقليدية للواقع .

فالحوار الدائر بين (محمود) و (رضية) في رواية (النهر والرماد) للسبع والذي سبق عرضه، ورأينا ضرورة الاشارة اليه لاهميته ، يركز في مضمونه على احدى خصائص البيئة الريفية ، المتمثلة في ظاهرة التشبث الاعمى بالخرافة والبدائية فضلا عن ان الكاتب استطاع ان يرصد بذكاء حركة القرية المستمرة في نزع تلك الصورة المتخلفة عندما اكد محمود لرضيه بأن الذي يهمه اعاقة زوجها عن العمل بالتهديد بالسيف ، كما خدعها المشعوذ هو المستغل (بستان) و (الحاج سبتي) وليس غيرهما قائلا : « اذا كان هناك من بوسعه حمل ذلك السيف الذي تكلمت عنه ، فهما زاير بستان والحاج سبتي »(٩) .

وحوار (الشيخ علي) مع الفلاح عبد واخوته وابناء عمومته في قرية أبي هارون كما صوره (الربيعي) كان تعبيرا صادقا وعميقا عن عادات القرية وتقاليدها العرفية الدقيقة فهو قد عقد العزم على تزويج ابنة حميد من (هاتف) في المدينة بعد أن اقنع ابناء العم بتبريراته المنطقية قائلا :

« انتم تريدون زوجة تجيد طحن الحنطة وحلب الابقار ورعاية الاغنام ولكن (نجيه) لا تجيد شيء من هذا فان من يتزوجها منكم ستكون كالعالة عليه ، والزوجة التي ولدت هنا وتربت وعاشت وعرفت كل شيء عن القرية هي التي تفيدكم .

وهنا قال عبيد : بعد أن أحسن من وضع عقاله الشطري فوق راسه : أنا معك في هذا ، ولكن كيف نقنعهم ؟ وبعد ايام قرئت الفاتحة بمناسبة خطوبة نجيه وهاتف »(١٠) .

وللقضية ذاتها حدث هاشم نفسه في حوار داخلي ، مخاطبا ابنة عمه بصيغة الاعتذار بعد ان رفض الزواج منها متحديا تقاليد البيئة « لقد اراد الله هذا .. وليس بوسعي أن أعمل شيء فانا ارضى هذا المصير .. انني احبها يا زهره لان قلبي هو الذي أحب هو »(١١) .

ويعود المطلبي ليصور لنا جانبا من خصائص بيئته ، عبر حوار الفلاح عباس في رواية (الاشجار والريح) قائلا للحاضرين عن ظاهرة التعاون في الريف والتي تسمى (العونه) :

« الواحد يصير مع كل الناس احسن له .. يموتون يموت يعيشون يعيش .. حميد يقول : كلنا نتعاون .. نتعاون الآن ؟ من زمان والمعاونه بيننا . قلت لهم مثلما عملنا برعي الحيوانات .. »(١٢) .

والواقع أن الرواية الواقعية (الحديثة) ، قد وفقت كثيرا في نقل البيئة الريفية عبر أساليب الحوار المختلفة ، وبخاصة النواحي الاجتماعية والنفسية ، اما الجوانب الطبيعية فانها لم تحفل كثيرا بالتطرق لها ، واغلب الظن ان ذلك يعود لاعتقاد الكتاب بأنهم لم يجدوا في التعرض لها ، من فائدة تعود على أعمالهم بالخير ، وهم ينزعون لتعرية الواقع وتفجيره ، عبر منظور انساني معاصر يرفض الاستغلال والجمود ، ويدعو لتأكيد دور الفلاح في حركة التطور التاريخي داخل الريف .

ومن الضروري ونحن ندرس دور الحوار في تجسيد البيئة الريفية ان نتعرض لعامل له دالة خطيرة في الكشف عن الكثير من الصور والجزئيات

المتوارية خلف اسوار اللغة العامية في هذه البيئة ، ولهذا السبب لجأ معظمهم الى استخدام العاميه في الحوار ، دون السرد ، بهدف تقديم صورة واقعية ناطقة تعبر بصدق وامانة عن الحقائق الكامنة خلف الواقع المألوف بمفردات عامية ــ ريفية « لها طاقة تعبيرية تعين على الاقناع بالواقع » وتفصح بعمق عن خصائص شخصياتهم الفلاحية .

غير أن بعضهم بالغ في الايغال باستعمال العامية ، وخاصة في (المونولوج) وهذا ما جعل حوارهم يفقد الحيوية والطراوة وسرعة الحركة نتيجة لصعوبة فهم مقاصده الخاصة ، على حين نجح آخرون في استخدامها هنا حتى عندما يأتي المونولوج طويلا ، وذلك بسبب تتبعه المنتظم لحركة الفكرة ــ الحرة ــ لدى الشخصية .

فالمطلبي في روايتيه كان قد استخدم العامية (المفصحة) بشكل فني (مقبول) في الحوار الخارجي ــ الديالوج ــ على حين استخدم الفصحى (المبسطة) في الحوار الداخلي (المونولوج) .. غير أنه لم يفلح كثيرا في استخدام اداته التقنية تلك ، وخاصة في (الاشجار والريح) بسبب اخفاقه في توفير عنصر التلاحم والربط بين حوار الشخصيات والفكرة المحورية للرواية . وبالتالي فقد ادى ذلك الى شحوب العنصر الدرامي داخل الرواية . كما ظهر ذلك جليا في حوار (هاشم) الداخلي ــ الطويل ــ عن علاقته (بمهدي) والماكنة و (ليلوه) مازجا بين الحاضر والماضي القريب والبعيد عبر صور الارتداد الذهني الى الوراء(١٣) . ولعل القاص (قاسم خضير) كان اكثر هؤلاء استخداما للغريب من المفردات العامية . فهي وان عبرت عن البيئة تعبيرا صادقا وعميقا ، الا أنها فرضت على الحوار ثقلا مفتعلا ، قيد حيويته وانزلاقه . وكان الاجدر به أن يستخدم لغة واضحة في الحوار قريبة من الفصحى ، بغية الاحتفاظ للحوار على سمته الفنية ، فالمهم أن يكون الحديث ملائما لوعي الشخصية وظروفها الزمانية والمكانية فضلا عن احساسها الباطن باللحظة الآنية ، وان لم تستطع البوح به ، فتيار الوعي الباطني كفيل بترجمة ذلك . غير أن الكاتب لم يع جيدا سر اداته الفنية في التعبير ، نتيجة لحرصه الشديد على تمرير رايه الشخصي على لسان شخصيته ، وان تجاوزت

الفكرة مستوى وعيها ، أو خرجت عنها الفاظ وعبارات لا تصدر عن مثيلاتها في الحياة ، الى الحد الذي جعل القاص يجري على لسان الفلاح الامي (فرحان) مفردات اقرب الى الفصحى ، وهو الذي عودنا على سماع لهجته الجنوبية الموغلة في العامية : فقد تجلى ذلك في رد (فرحان) على ابي ثامر الذي حاول اهانته(١٤) .

فالفلاح (فرحان) يستخدم هنا بطلاقة بعض المفردات والعبارات الفصحى ذات المدلول السياسي مثل (نعيش أحرار) (بعيدين عن الظلم والتعسف) (الوف والوف الجياع) ، (احذرك واحذر غيرك من قوتهم وصلابتهم لأنهم القوة العظمى بالريف) .

وهذه ــ لاشك ــ مفردات لغوية فصيحة ، غريبة عن لغة (فرحان) المعهودة . فتورط القاص في هذا الخلل الفني ، لم يكن مبعثه الجهل بالعامية ــ فهو ابن القرية ــ ولكنه جاء نتيجة لانصراف ذهن الكاتب الى دلالة الحوار الفكرية والسياسية ، التي تعبر عن رأيه الشخصي ، بشكل لم يوفر معه الأداة الفنية اللازمة ، التي تعينه على التستر والتلميح الذكي ، المتواري خلف عبارات شخصياته . دونما اضطرار الى الافتعال في طبيعة لغتها ومستوى تفكيرها . وهذا ما يحملنا على الاعتقاد بأن القاص (قاسم) كان قد غلب الجانب الفكري على الجانب الفني عند حديث شخصياته (غير المتعلمة) عن المواقف السياسية ، فظهر افتعال اللغة واقحام الافكار واضحا ، في الوقت الذي وفق فيه لتحقيق التوازن المطلوب بين الجانبين عبر حديث الفلاح (المتعلم) منصور ..

ومما يؤيد هذا الاعتقاد ، اجادته التعبير عن المواقف ذات الدلالة الاجتماعية مثل العلاقات العاطفية ، التي تشكل عنده المحور الثاني للرواية .

ولنا أن نزعم بعد ذلك بأن لغة القاص (قاسم خضير) كانت طبيعية (صادقة) عندما جرت على لسان شخصياته في الموضوعات العامة وموضوعات الحب ، على حين جاءت مفتعلة مقحمة عندما تناولت الجوانب السياسية وخاصة حديث الشخصيات غير المتعلمة .

أما القاص (الربيعي) و (محمد شاكر السبع) : فانهما آثرا استخدام الفصحى المبسطة في الحوار فظهرت لغة (الربيعي) متميزة بالبساطة والصفاء والتدفق ، على حين اتسمت لغة (السبع)

شيء من التسرع ، على الرغم من صدقها وعفويتها.

وعلى اية حال فان ما تميزت به لغتهما من خصائص فنية وجمالية تجسدت في وضوحها التام وميلها الى البساطة والليونة والصدق . مع اعتدادها بالفصحى المبسطة . جعلها قريبة الى نفوس القراء فضلا عن اختراقها لحاجز (المحلية) الى آفاق اللغة (القومية) .

وعلى ما تقدم ، يحق لنا ان نقرر بان العبرة في صياغة الحوار الفني الدال المؤثر ، لا تكمن في كونه فصيحا أو عاميا ، بقدر ما يجب أن يراعى فيه الكاتب قدرة اللغة على التعبير الصادق الحي عن البيئة المحلية ، وترجمتها الامينة للمشاعر الداخلية ــ النفسية والعقلية ــ لشخصياته المختلفة بالشكل الذي تصل فيه ــ بسهولة ــ الى ذهن القارىء وقلبه .

ولعل من الامور المهمة التي تلفت نظر الباحث وهو يتناول عنصر الحوار لدى هؤلاء الكتاب ان اغلبهم قد بالغ في استخدام طريقة (تيار الوعي) بمختلف صورها سواء كان الحوار مع النفس من طرف واحد أو حوارا وهميا بين اطراف عديدة يجري في ذهن الشخصية . وهم في ذلك انما قصدوا الى توفير الأداة التقنية المناسبة لعرض موضوعات رواياتهم ، بالشكل الذي يحقق هدفهم المشترك ، في منح الشخصية الفلاحية دورا مؤثرا في الاحداث ، وقدرا أكبر من الحركة الذاتية ضمن اطار الفعل الجماعي . غير أن البعض منهم قد أسرف كثيرا في تضخيم دور تلك الطريقة داخل الرواية ، الى الحد الذي جعله يغرق الفكرة (المحورية) ضمن الفعل الجماعي ، في متاهات المعالجة الفلسفية والنفسية لشخصياته المستبطنة . كما فعل (المطلبي) في (الاشجار والريح) . فهو يعرض علينا عبر استبطانه لنفسية (حمد) ، الذي يستغرق عدة صفحات ، عن مشاعره الداخلية ازاء الواقع الجديد ــ المتغير ــ بأحداثه وشخصياته باسلوب نحس معه بالدراسة العلمية ــ النفسية ــ المملة : « لا لا تقفي في طريقي . الرجل يأخذ واحدة واثنين وثلاث واربع .. أنت نفسك بكيت .. انتشي من فرحتي وأضحك متطاولا امامه .. ذئب .. خبيث فكر .. أكون معه ويكون غيري معي .. رآهم يبتعدون صاح بوجهي : ما بك خبرني .. هذا انا دائما .. أبدد مائي على السراب .. وغيري ما عادوا أحدا .. أنا أعجب من هذي الناس .»(١٥).

فالفلاح ينتقل من فكرة الى اخرى ، وهو ساكن لا يتحرك ، وكل ما يفعله هو الاستجابة الذهنية لصور المواقف والاحداث . فتدفعه الى التفكير فيها عبر الارتداد الذهني

دونما هدف فني ينعكس في بناء حدث جديد له علاقة بمحور الرواية .

وبذلك ينحرف أحيانا عن جادة الهدف الرئيسي الى مسارب جانبية في حوار شخصياته الداخلي . فطالما تمزقت صورة الموقف المنقول . وانهار العنصر الدرامي في القصة نتيجة للاستغراق الممل في استبطان وعي الشخصية واستكشاف مكنوناتها الخفية .

واخيرا فان ما يتضح من هذه الدراسة ان عنصر الحوار تأثر بشكل مباشر وحاد بالهدف المحوري لهؤلاء الكتاب ، متمثلا بابراز دور الفلاح المتفرد ــ ضمن اطار الجماعة ــ لحماية مصالحه الحيوية في الريف . فقد كان ذلك ضروريا للاستدلال به عن وعي الشخصية وتفردها . فساهم في تطوير الاحداث وبعث الحيوية في المواقف المتميزة ، بشكل حقق معه تصورا متكاملا لظواهر الواقع ، معتمدا على التنوع في الرؤية والشمول في آفاق التفكير ، وهذا ــ بدوره ــ أكد طابع التنوع في مضامين الحوار ضمن اطار السببية والارتباط العضوي بالفكرة المحورية للرواية . وقد عبر الحوار عن السمات الدقيقة والمتميزة للبيئة الريفية من خلال الاختيار الواعي لنوعيته . فجاء دالا مركزا ذا طاقة تمثيلية عالية ، أوحت بالطريف والمؤثر من مظاهر بيئتهم المتعددة ، وقد وقع اختيار البعض منهم على العامية ــ المفصحة ــ بهدف تقديم صورة واقعية ناطقة تعبر عن الحقائق الكامنة خلف الواقع المألوف ، وان بالغ بعضهم في الايغال المضلل الى خفايا العامية ففقد حواره ــ لذلك ــ الحيوية والطراوة والوضوح ، وبخاصة في الحوار الداخلي ، فقد أسرف البعض منهم في استخدامه على امتداد الرواية دونما ضرورة فكان أن أغرق معه الفكرة المحورية للرواية في متاهات المعالجة النفسية البحتة والتأملات الذهنية للشخصيات ، فتضخم الاحساس بها الى الحد الذي افقد الرواية دورها الاساس في نقل الواقع (المتحرك) عبر تطور جزئياته المنظورة وغير المنظورة .

هوامش :

(١) ينظر : د . سهير القلماوي : مختصر محاضرات في نظرية الرواية القاهرة : سنة ١٩٧٣ .

(٢) عبدالرحمن مجيد الربيعي : القمر والاسوار : بغداد ١٩٧٦ ص ٢٠٦ — ٢٠٧

(٣) محمد شاكر السبع : النهر والرماد : بغداد : ١٩٧٣ : ص ٨٥ ..

(٤) عبدالرزاق المطلبي : الظامئون : بغداد : ١٩٦٧ : ص ١٠٩ ، ١٦٨ .

(٥) القمر والاسوار : ٢٠٦ — ٢٠٨

(٦) قاسم خضير عباس : الراحلون : بغداد ١٩٧٥ : ص ١٠٢ — ١٠٥ .

(٧) عبدالرزاق المطلبي : الاشجار والريح : بغداد ١٩٧١ : ص ١٧٥ ، ١٨٣ ، الظامئون : ص ٣٦ .

(٨) النهر والرماد : ص ٥٩ — ٦١

(٩) المصدر السابق ص ٨٠ — ٨٤

(١٠) القمر والاسوار : ص ٢٠٦ ، ٢٣

(١١) الظامئون : ص ٢٠٢

(١٢) الاشجار والريح : ص ١٦٨

(١٣) المصدر السابق ص ١٥٧ — ١٦١

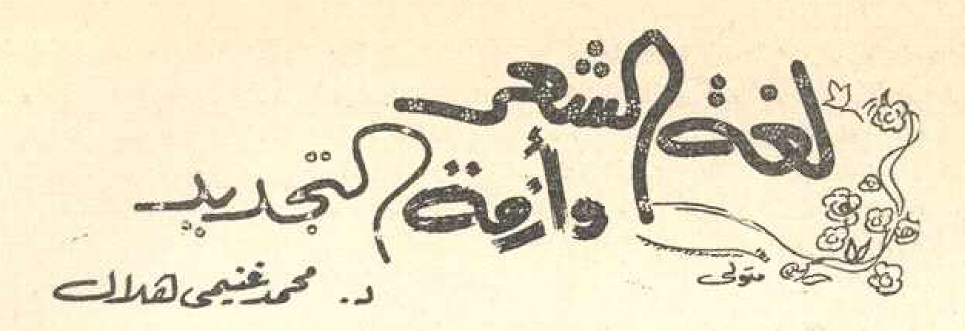
(١٤) انظر : الراحلون : ص ١٢٢ — ١٢٣

(١٥) الاشجار والريح : ص ١٨٢ — ١٩١





مصر
الثقافة_ لأبو حديد
العدد رقم 18
19 نوفمبر 1963



أتابع نتاج الشعر الحديث منذ زمن طويل فى الدواوين ، وبخاصة فيما ينشر من قصائد فى المجلات فى البلاد العربية جميعا ؛ وكم خطر لى – كما خطر لكثير ممن تحدثت اليهم – أن أتساءل عن أزمة الشعر الحديث ومأتاها ، أهو من الشعراء الشبان فى قصور ثقافتهم اللغوية تارات كثيرة ؛ ومحاكاتهم غير الرشيدة لتيارات التجديد الغربية تارة أخرى ، مما حرم كثيرا من قصائدهم سمات الجودة والنضج الفنى ، أم من النقاد الذين لا يتابعون – فى يقظة – هذا النتاج الادبى لتصفية عناصر ضعف التصوير الفنى فيه والاشادة بمواطن الاجادة ، أم أن ذلك من الجمهور العربى نفسه فى عدم احتفاله بالشعر ، وبخاصة الشعر الحديث الذى يعلو فى مستواه الفنى على جمهور الشعر القديم كما ألفناه .

واتضح لى من النقاش حول الشعر ولغته فى مجلة الثقافة – سواء من الزملاء النابهين أم من الاساتذة الأجلاء الذين يمثلون جيلا من أجيال تطور مفهوم الشعر – أن أزمة التجديد فى الشعر تحتاج الى علاج وتصفية يبدآن من مفهوم الشعر نفسه ، وما يتصل به من وسائل التصوير الجمالية ؛ بل بما يتصل بذلك كله من مفهوم التجديد فى الادب ذاته بعامة .

ونؤمن بأن كل تجديد حقيقى ثورة ، ثورة على القديم بغية تجاوزه ؛ وهى ثورة الدارسين المتعمقين للتراث القديم والأمناء عليه ، لانهم يحرصون بذلك على اكماله بما يعوزه ، وعلى معاودة تقويمه بمعايير ترفع من شأن ما توافر له من مقومات سديدة يجب أن تنمى ؛ ويزاد فى نمائها ، لتتخلف ما سواها من هنات فنية لم يكن ليفطن لها الشعر والنقد قبل ذلك ؛ سواء اتصل هذا التقويم بالصدق الفنى والواقعى أم اتصل بفلسفات الصور الجمالية الحديثة كما أسفرت عنها الجهود الفنية فى الشعر العالمى . وفى هذا التقويم نفسه وفاء أى وفاء لتراثنا القديم، الى جانب ما يفرضه هذا التقويم من احاطة بالقديم قبل محاولة التجديد . وكيف يتاح لنا أن ندعو الى جديد باسم الجدة ما لم نتعمق فى دراسة القديم على حسب المعايير النقدية الحديثة ، كى نكشف عما يعوزنا من مواطن الجدة ؟

ولا نتردد فى جحود كل محاولة من محاولات التجديد – سواء من النقاد أم من الشعراء – حين يقوم بها من لم يحيطوا علما بأخص خصائص التراث القديم فى نتاج الشعر ؛ شأن الشعر فى ذلك شأن الادب والفن جملة . فأولئك هم الادعياء ؛ بل المعوقون الذين يسيئون الى دعوى التجديد كما يسيئون الى أنفسهم .

وكما نعى على أدعياء التجديد أن ينزعوا الى الجدة لذات الجدة ، لا نتردد فى أن نتعجب من الذين يرفضون الجديد لانه جديد ، لان هؤلاء يأبون ما تفرضه طبيعة الاشياء ، كما أن أولئك لا يطيعون سوى نزعات ونزق لا يمكن أن نجنى من ورائها أى طائل .

وفى الموروث من شعرنا القديم ما توافرت له آيات روعة فنية تلقائية استجابة لداعى الصدق والاصالة، دون عون من النقد العربى القديم الذى نعتقد أنه كان قاصرا كل القصور عن أن يقود تجديدا ذا شأن فى الشعر الغنائى من حيث التصوير ووسائله ، وفلسفاته الجمالية . والحق أن المفهوم الجديد للصورة الشعرية ومذاهبها الجمالية لم يوجد فى الآداب العالمية الا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، ثم نما ؛ وتطور ؛ وأثمر شعرا قيما فى مختلف تلك الآداب . وقد تعاون النقد العالى فى مختلف اللغات على ذلك النمو المطرد ، دون أن يستأثر به أدب بعينه ؛ أو لغة بذاتها ؛ اذ أنه كان حصيلة عالمية ؛ وتراثا مشتركا . وكل اتجاه رشيد ، وكل ابتكار عبقرى طريف ، حين يهتدى اليه صاحبه ؛ يصبح ملكا للآداب جميعا ، كما هو واضح من استقصاء

حركات التجديد وفلسفاته فى الادب والفن على سواء. ولم يهتد عبقرى الى ما اهتدى اليه من خلق فنى أو فلسفة جمالية ـ طريفة فى لغتها ـ دون الاسترشاد بالتراث العالمى ، لا يقتصر فى ذلك على ما أثر عن قومه من شعر أو أدب • والاصالة المطلقة مستحيلة• وأخطر ما يتعرض له الادب ـ شعرا أو نثرا ـ هو الانطواء على الموروث عن الاسلاف ، كما تدل على ذلك جميع تواريخ النهضات الادبية فى كل العصور • ومحاولة تنمية الادب من داخل موروثه فحسب ، تحرزا من الاستهداء بآيات النضج العالمى ، خرافة خطيرة النتائج ، لا تستند على دعامة تاريخية أو منطقية • فعلى ما للأدب من طابع محلى فى نوع التجارب التى يؤمن بها من يصورها فى شعر أو نثر ، ايمانه بجمهوره الذى يتوجه اليه فى تصويره؛ تظل مع ذلك وسائل التصوير الفنية قاسما مشتركا بين الادباء فى كل لغة لينهض بها الشعر والادب جملة ، عن اصالة الشاعر أو الكاتب فى تمثله وخلقه؛ دون أن يكون عبدا لمن يتأثر به ؛ سواء من لغته أم من غير لغته • وانما يكون التأثر بالادب العالمى أو المحلى سبيل تنمية الطاقة الفنية لا اضعافها ، واستثارها بأصالتها لا الاستئثار بها •

وهل يشك أحد أنه لولا «ادجار آلان بو» ما كان «بودلير» على ماعهدنا فيه من اصالة ، ولولا «لافورج» و « ريمى دى جورمون » و « ودانته » ما كان « ت • س • اليوت » •

وأول خطوات التجديد ـ كما يدل عليه تاريخه فى الادب ـ أن يصدر عن تمثل التراث العالمى فى النقد الادبى • ويقوم بهذا النقد الشعراء والكتاب أنفسهم ، ولكن نقدهم خالق ، قد تبين ثمراته ؛ قبل أن تتضح دعواته ؛ ثم يعيه ويتوسع فيه النقاد الراشدون أدباء خالقين كانوا أم نقادا فحسب • ولهذا كثيرا ما تظهر بشائر التجديد أو ثمراته قبل أن تتضح الدعوة الى التجديد نفسه وتتبلور •

والدارس الحديث لتاريخ نقدنا القديم يؤمن ايمانا لا يتزعزع بأنه تعثر أيما تعثر فى هداية الشعراء القدامى الى سبيل التجديد السليمة فى الشعر الغنائى الذى استأثر بالنصيب الاوفر من تراثنا القديم • ومن ثم ظلت أزمة التجديد محكمة ، يعوقها ما سموه « **عمود الشعر** » الذى دارت حوله جل اعتبارات النقد القديم ان لم يكن كلها ، وماتت فى كنفه همسات التجديد المتواضعة المتفرقة كأنما أسالتها المصادفة على أقلام قلة نادرة كل الندرة من نقادنا القدامى ، مثل الجاحظ فى نعيه شعر المدح ، وفى عدم احتفاله بشعر الحكم ؛ فى جمل متفرقة قليلة لم يكد يفطن لها أحد قبل العصر الحديث ، ومثل أبى نواس فى دعوته الهينة الى استبدال وصف الخمر بالوقوف على الاطلال ؛ على أنه ظل يحتذى القصيدة القديمة فى البناء العام • وانما دعا الى هذا الاستبدال باسم الصدق الذى يفهم من أبياته المشهورة:

صفة الطلول بلاغة القدم
فامنح صفاتك لابنة الكرم

تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيان كأنت فى الحكم ؟

واذا وصفت الشىء متبعا
لم تخل من خطأ ومن وهم •

على أن أبا نواس ـ فى دعوته الهينة الضئيلة تلك ـ لم يسلم من حملات أنصار عمود الشعر فى مفهومه آنذاك ، فرموه بالشعوبية ؛ وانه ضد العرب؛ لانه أخل بنظام القصيدة الجاهلية !!

وفى هذا ظل العرف التقليدى ـ كما ظل العرف اللغوى ـ مسيطرا على الشعراء ، على الرغم من روعة كثير من قصائدهم التى استجابوا فيها لتجارب صادقة ؛ وعن أصالة فنية ، ولكنها ظلت تلقائية محدودة فى منازع تجديدها ؛ حتى العصر الحديث الذى تأثرنا فيه ـ ضرورة ـ باتجاهات التجديد وبالتراث العالمى كله • وتراءت ثمراته الرائعة على يد المجددين الحقيقيين •

فالادعاء بأن « **لغتنا العربية غنية ـ بل أكثر من غنية ـ بالبحوث فى الوسائل التى يلجأ اليها الانسان لبيان المعنى الذى يعبر عنه** و « **ابلاغه الى غيره، سواء كان المعنى عقليا أم شعوريا** » ـ كما ورد لأستاذ جليل ، فى مقال نشر بالثقافة ـ ادعاء لا مماراة فى أنه لا يدعمه اطلاع على النقد العربى القديم فى ضوء ما زخر به نقدنا العربى الحديث منذ أوائل هذا القرن ، بله ما أفاده ويفيده دائما من النقد العالمى•

ولا يدرى الاستاذ الكبير كاتب ذلك المقال أنه بقولته تلك فى النص السابق الذى أوردناه لايتجاهل اتجاهات النقد الحديث والشعر الحديث فحسب ،

بل يشجع كثيرا من أدعياء النقد عندنا ، ممن يهونون شأن النقد الحديث تخلفا واستمراء للكسل ؛ زاعمين أن النقد العربى القديم ــ كالادب العربى القديم ــ يجب أن يكتفى بنفسه ، وأن له قداسته ؛ وأنه الفرا وكل الصيد فى جوفه ... وما الى ذلك من عبارات هى فى نفسها جناية على الادب والنقد معا . وأسوق لاستاذنا المفضال حوارا بين أحدهم وتلميذ من تلامذته ، حين قال له التلميذ : لم لا تدرس لنا المعايير الحديثة لنقد الشعر والقصة والمسرحية ، وهى المعايير الجمالية السائدة فى نقدنا الحديث ؛ استجابة لدواعى التجديد الحتمية التى تحققت فعلا فى أدبنا الحديث ؟ أتدرى أيها الاستاذ المفضال ماذا كان جوابه على سؤال التلميذ ؟ لقد أجابه أن المسرحية أو القصة اما شعر واما نثر ، ولدينا كتابا قدامة ــ وأحد الكتابين منسوب لقدامة ــ فى نقد الشعر ونقد النثر ؛ فقدامة قد نقد القصة والمسرحية لانه نقد الشعر والنثر ، وحسبنا أن ندرس قدامة !!! فهل يرضى أستاذنا الفاضل عن مثل هــذا الزعم ؟ ألا يعرف أنه باطلاقه القول فى النص السابق الذى أوردناه يدعم ــ راضيا أو كارها ــ مثل ذلك الزعم الخطير ؟

ولا أدرى مبلغ احاطة الاستاذ المفضال بالبلاغة أو النقد العربى القديمين ، ولكن لا يتصور بحال أن يوافقه أحد على أن « التصوير » مرادف للتشبيه أو الاستعارة ، على أن نقاد العرب القدامى لم يقصدوا الى شىء من مفهوم الصور فى معناها الحديث ، ولم يدر فى خلدهم شىء منها .

ولعل تشابه القالب الشعرى القديم مع القالب الجديد فى الوزن ، أو الايقاع دون الوزن ، هو الذى يوقع فى اللبس فى معنى التجديد والصور الشعرية ولغتها كما هى مفهومة فى النقد الحديث .

وعلى الرغم من أن دعوات التجديد الرشيدة قد بدأت فى نقدنا الحديث بالشعر دون الاجناس الادبية الاخرى ، كالقصة والمسرحية مثلا ، وعلى الرغم من أن هذا البدء أمر طبيعى ؛ لان التجديد فى جنس أدبى لدينا منه تراث ضخم مستأثر بالادب القديم ، فانى أزعم أن سلطان ذلك التراث نفسه كانت له آثار معوقة فى السير بالتجديد قدما الى الامام فى مجال الشعر الغنائى الحديث ، كما حدث ذلك فى القصة والمسرحية اللتين نشأتا كلتاهما فى أدبنا نشأة جديدة دون ميراث سابق . وقد تقبل جمهور القراء كما تقبل الكتاب والنقاد نواحى التجديد فيهما فى يسر ، ودون اباء ؛ لاننا تأثرنا فيهما رأسا بالآداب الغربية منذ نشأتها .

وقد تكون هناك أسباب أخرى لمقاومة التجديد مقاومة شديدة فى الشعر دون القصة والمسرحية ، ولكنها ــ فيما أعتقد ــ أسباب ثانوية جدا ، وأمثل لهذه الاسباب بأن شخصيات القصة والمسرحية ، وما يساق تبعا لبنائهما من أحداث ، قد تخيل لكثير من المشاهدين أنه فهم ما يشهد منهما أو يقرأ ، على الرغم من غموض المعنى العام والاختلاف فيه اذا أردنا الوقوف على حقيقة الموقف فى كثير من المسرحيات أو القصص الحديثة ، حتى ليختلف النقاد أنفسهم فى تحليل ما يريده المؤلف فى أبعاد قصته أو مسرحيته من الجانب الاجتماعى أو النفسى . ولم لا تكون الحال كذلك فى الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث؟ فبعض المسرحيات الحديثة يتعذر فهمه الا فى ضوء فلسفات خاصة ، كالمسرحيات ذات الطابع الفلسفى الاشتراكى وما أكثرها . وكذلك المسرحيات الرمزية الناجحة ، كبعض مسرحيات ابسن ، حتى ليختلف كبار النقاد فى فهمها . وقد ترجم كثير من هذه المسرحيات ، وتأثرنا به فعلا فى نتاجنا المسرحى .

حقا للشعر طابع خاص فى موسيقاه ، يتعذر نقله بجميع خصائصه الى أية لغة ؛ ولكنا هنا لسنا بصدد مشكلة الترجمة ، فهذا أمر آخر يختلف عما نحن فيه كل الاختلاف . فالمسألة الآن هى هل فى تراثنا الشعرى ونقده ما يكفينا عن ورود مناهل الآداب العالمية حتى نتأثر بمذاهبها العامة فى التصوير ، وفى الطرق الجمالية التى أسفرت عنها علوم الجمال فى العالم كله كى نستطيع بها أن نتعمق فى تصوير الابعاد النفسية ازاء مسائل الذات ، أو مسائل المجتمع من خلال الوجدان الاجتماعى ؟

ان الاستاذ العقاد حين دعا الى العدول عن ملاحظة الظواهر المحسة فى الاستعارة والتشبيه ، قد زلزل الاساس العام لعلم البيان العربى القديم كله . تأمل فى قوله : « **اذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك**

وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ... وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هوا ارجاعه الى مصدره؛ فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس . فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسات؛ فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية » .

وبعد أن كنا نستحسن – على حسب معايير البيان العربى القديم – مثل قول أبى العلاء :

ليلتى هـذه عـروس من الزنج
عليها قلائد من جمـان

ومثل قول شاعر آخر يصف غدران حديقة :

« كأن فى غدرانهـا
حواجبـا ظلت تـمط »

وذلك بناء على تطابق الظاهر الحسى ؛ واعتمادا على اجرائهم للتشبيه المبنى على ما سموه : « **الجامع فى كل** » – عدنا الآن ؛ وبتأثير الثقافات الغربيـة الى المعيار الذى ساقه العقاد فى الصورة، ولذلك نفضل على بيت أبى العلاء السابق مثل هذا البيت من نفس القصيدة :

نحن غرقى ، فكيف ينقذنا نجمـا
ن فى حومة الدجى غـرقان

وكانت هذه الجزئية من جزئيات التجديد الكثيرة ومن النظريات الاخرى فى نقد الشعر ، ثمرة أكيدة لوصل شعرنا ونقدنا بالشعر والنقد العالميين .

وليكن الشعر الغنائى مستعصيا على الترجمة اذا أريد نقله بكل خصـائصه ، فمن المسـلم به أن كل نص أدبى بالغ الروعة فى لغته الاصلية يتعذر نقله الى أية لغة أخرى بجميع خصائصه ، ولكن لا يتعذر تذوقه فى لغته أولا للتأثر به فى منهجه التصويرى العام ، ثم انه بعـد ذلك يمكن نقله ببعض سـمات روعته فى لغته الاصلية والا لما أعجبنا بشعر شكسبير مثلا فى أية لغة من اللغات ، ولما تذوق الفرنسيون شعر ادجار ألان بو فى ترجمة مالارميـه ؟ ونطالب الكتاب والشعراء بتذوق النصوص الادبية والشعرية فى لغتهـا ، فذلك المنهج الاوفى وسيتذوقونها حتما اذا تكلفوا عناء الدراسة الجادة ، ولكنهم سيقفون على كثير من خصائصها بقراءتها فى لغة أخرى ، ثم انهم مع ذلك وبعد ذلك مفيدون فى القوالب الفنية العامة وطرق التصوير وفلسفاته ، ولن يطالبهم عاقل بنقل تجارب غربية محضة ، أو أو بتصوير مالا يثير شعورنا ومايتصل بجمهورهم الذى يتراسلون معه ويتوجهون اليه ، ولـكن لن يطالبهم أحد كذلك أن ينطووا على أنفسهم فى نطاق أدبهم كى يجيدوا الخلق الفنى فى الشعر أو فى النثر على سواء . فهذه العزلة ليست مجدية للتراث القديم نفسه . وليست الموارد العالمية سوى وسيلة لتنمية الامكانيات الاصيلة فى اطار تنمية الطاقات الفنية للغة نفسها ، ومن خلال ما يشعر به ويعانيه كل شاعر خلاق أصيل فى لغتـه . يقول بودلير فى رسالة وجهها الى صـديق له متحدثا عن ترجمته «لادجار ألان بو» الامريكى الى اللغة الفرنسية « **أتدرى لماذا ترجمت فى صبر ودأب « ادجار ألان بو»؟ لأنه كان يشبهنى . فحين بدأت أتصفح كتبـه ، لم ترعنى الافكار التى أتى بها فحسـب ، ولكن راعتنى الصور والمشاعر التى كانت تراودنى ، وقد سبقنى الى كتابتها بعشرين عاما** » ؛ هذا ايمان «بودلير» بأنه قد تذوق الكاتب والشاعر الامريكى المذكور فى لغته أكثر مما يمكن أن يتذوقه القارىء لترجمته .

ونحن قبل كل شىء أمام ظواهر تجديد رحيبة فى الشعر الغنائى العربى ، فأولى أن نتابعها ، ونباركها من حيث المبدأ ، ونوجهها فى ضوء ثقافات وفلسفات جمالية هى صفوة ما وصلت اليه الانسانية فى هذه السبيل ، وهى – لاشك – أنضج من معاييرنا الجمالية القديمة كما هى شأنها فى عالم الادب كله . واذا توافرت لهـا العبقرية الخلاقة جادت ويسرت لادبنـا الحديث أن يعيش فى العصر الحاضر بأهدافه الانسانية ووسائله الجمالية .

وجحود هـذا التجديد ، والقعود عن توجيهه على الاساس السابق والزعم بأن اللغات حواجز حصينة تحـول دون التـأثير والتـأثر فى مجالات الشـعر والادب والفنون كلها ، كل أولئك مما يتيح اختلاط الغث بالثمين فى مجـال النتاج الادبى ، فضـلا عن مجـافاته لحقـائق تواريخ الآداب العالميـة فى جميع عصور نهضاتها .

بقى بعد ذلك التعليل لهذا الانطواء القومى، ولهذا الجحود للتجديد بصعوبة فهم بعض قصـائد الشعر الرمزى . فما طبيعة هذا الغموض ؟ وعلى أى أساس من أسس فلسفة الجمال دعا اليه أهله ؟ وما موقفنا منه من حيث المبدأ ثم من حيث التطبيق ؟

هذه مسائل تحتـاج الى اجابة مفصلة تتم بهـا تصفية المسألة فى أزمة التجديد فى الشـعر ولغته ووسائل تصويره .

فصول
العدد رقم 3
1 يوليو 1994

لغة عرائس البحر

عبدالفتاح كيليطو*

إن اللغة وبائية: فهى تنتقل من فرد إلى آخر، من جماعة إلى أخرى، من جيل إلى آخر. هذه العدوى طبيعية أو شبه طبيعية؛ إنها فى غالب الأحيان تعيش فى المدح: إننى لا أعرف أحدا يكره التحدث بلغة أبوية (أقول اللغة وليس الخطاب).

وباء اللغة، وباء اللغات. فى البدء لم يكن التنقل المتوحش للغات شيئا قبيحا. فكيف ستصبح الأرض إذا تكلم الناس فى يوم ما لغة واحدة؟ إننى من سلالة بابل، وتبادل الأقنعة لا يخيفنى.

إننا نعرف أن اللغة قدر، اللغات قدر، والخطاب هو فعل الحرية، فكيفما تكون اللغة التى تتحدثون، احرصوا جيدا على اختيار الخطاب الذى تأخذون به. تكلموا لغة آبائكم، لغة جيرانكم (إنكم لن تستطيعوا فعل شئ غير هذا)، لكن اصنعوا خطابكم الخاص، فخطابكم تملكونه وحدكم، يملكه كل واحد منكم، إن الصراع الحقيقى ليس بين اللغات ولكنه صراع بين الخطابات، إننى لا أهتم كثيرا بلغة الكاتب بقدر ما اهتم بخطابه.

يمكن للوبائية اللسانية أن تتسبب فى الاضطراب، لكن تأثيراتها تكون هينة. أما الوبائية الخطابية فهى على كل حال مضرة، ويجب أن تصونوا أنفسكم منها بعلاج مثلى (معالجة الداء بالداء). لا ينبغى أن نرفض خطاب الآخر، وأن نصم آذاننا فى وجه ندائه. فبالعكس، ينبغى الإنصات إليه بتعاطف وبابتسامة حذرة. لكن لا ينبغى السقوط فى الفخ الذى ينصبه: فبخطابه اللزج سيبحث عن كيفية إيقاعكم فى الفخ، فعندما أتكلم بخطاب الغير، فإننى أتكلمه فى شكل معارضة. المعارضة (ليست المحاكاة الساخرة) هى جنس مختلط ممارس للحلم والمسافة. فبين الفينة والأخرى، تنزلق فى عرضه بعض الخطابات الغريبة؛ سآخذها، ولكن ينبغى أن أوقفها عند حدودها.

* ترجم هذا النص عن كتاب L'imaginaires de Láutre لعبدالفتاح كيليطو. وقد قام بالترجمة الباحث المغربى **محمد آيت لعميم** الذى سبق أن ترجم لـ «فصول» مقال «الكتاب الغريق» الذى نشر فى العدد قبل السابق (ربيع ١٩٩٤).

الاختلاف الذى لايمكن معالجته! تعبير مطمئن، يجب التفكير فيه، ينبغى الآن أن نجرب دراسته. إن جوهر التفكير فى المتعذر معالجته هو حبس التفكير؛ أن نجعل من التفكير سرابا يتراجع كلما اقتربنا منه. الاختلاف لا يعالج، إنه لدود لا يقبل أية معالجة، ولا أية جدولة للعلاج، بل هو تفكير الدّين الذى ينبغى تسويته فى كل لحظة، ولا يتم ذلك إلا بدين آخر، دين يمحو آخر، لكن المديونية لا تنمحى، وهذا لا يعنى أن المديونية تبقى هى نفسها.

إن التفكير فى الاختلاف الذى لا يمكن معالجته (difference intraitable) يعنى التفكير فى سلب الخط In - trait، سلب الأثر، التفكير فى انعدام الأثر: إن الأثر الممحى، مع كل هذا، هو علامة ثابتة. فإذا كنت على علم بوجود أثر فى مكان ما، فإننى لست فى حقل الاختلاف الذى لا يمكن معالجته.

إن النص العربى القائم بين يدى يدرج فصلا لا يوجد فى طبعة «ماردروس»؛ حيث يتعلق الأمر بحكاية المسافر الذى رمته العاصفة فى ساحل مجهول، والذى استقبل من قبل رجال متوحشين يعيشون على القنص والصيد البحرى. وهم يتسكعون بجانب الشاطئ شاهد مغرقوا السفن أحد المتوحشين يخرج من شبكته قمقما مفتوحا، وترك جنيا يفر منه، طار فى الهواء صارخا: «إنى تبت يا نبى الله». الصياد لم يظهر خوفا ولا دهشة؛ فالقماقم تمثل مشهداً يوميا بالنسبة إليه وإلى أفراد عشيرته.

إن العفريت مسجون داخل القمقم إلى الأبد (سليمان له السيطرة على الإنسان والحيوان والجن). والقرون تمر، ولكن العفريت لا يدرى، داخل قمقمه، أنه فقد مفهوم الزمن؛ فهو يبادر بإعلان توبته بمجرد أن يطلق الصياد سراحه لأنه يعتقد أن سليمان لا يزال حياً. داخل القمقم الجنى ثابت فى ماضيه فى لحظة من الماضى. إن الحكاية لا تقول ما جرى له لما تبين له أنه مخطئ، ولاحتى أنه وعى التحول الواقع فى العالم.

إن استحضار سليمان أثار بعمق الخليفة؛ لقد أمر بإحضار القمقم الذى يوجد فيه الجنى.

فى نهاية الحكاية، وبعد بحث طويل، جئ له باثنى عشر قمقما نحاسيا:

«فتحها [...] واحدا تلو الآخر وفى كل مرة يخرج منها دخان شديد الكثافة يتحول إلى شيطان مخيف، يرتمى تحت قدمى الخليفة ويصيح: أطلب المغفرة من الله ومنك يامولاى سليمان، ثم يختفى مخترقا السقف، والحاضرون مندهشون».

نلاحظ أن هناك سوء تفاهم والتباساً؛ فالجنى يعتقد أن إطلاق سراحه ليس من طرف الخليفة عبدالملك، ولكن من طرف سليمان. إنه ذهب دون أن يهتم أحد بإخراجه من وهمه. وهنا توجد «موضوعة» Theme تتواتر بكثرة فى القصة كما سنرى: إنها الازدواجية الزمنية، تجاور زمنين يفصل بينهما ثمانية عشر قرنا: اللقاء غير المنتظر لتمثلين؛ خاصة اللاتماثل الأساسى: المعرفة من جهة، واللامعرفة من جهة أخرى. إن الخليفة يضبط الزمن، بالمعنى الذى يفرق فيه بين الماضى والحاضر. أما بالنسبة إلى الجنى، فليست لديه أية فكرة عن المدة الزمنية التى قضاها فى قمقمه؛ فهو لا يعرف سوى بعد واحد للزمن، ليس الماضى وليس الحاضر.

إن البحث عن القماقم النحاسية تم بواسطة ثلاثة رجال: الطالب رسول الخليفة، وموسى بن نصير حاكم الأندلس، والشيخ عبدالصمد؛ شيخ كبير مر من جميع الأمكنة المأهولة فى الأرض. وهو، الآن، يقضى أيام شيخوخته فى تسجيل معارفه المكتسبة، من حياة سفر

متواصلة، بعناية للعصور الآتية. هذا الشيخ متعدد اللغات؛ فهو يعرف الإغريقية والفارسية والعبرية والحبشية والهندية والسودانية، وقد استدعى لأنه الوحيد الذى يعرف مكان الجبل القريب من البحر، الذى يحتوى على قماقم النحاس. إن هذا الشيخ لم يزر أبداً هذا الجبل، لكنه يعرفه ويعرف ـ عن طريق الرواية والسماع ـ البحر البعيد، الذى يحتاج إلى سنتين للوصول إليه وسنتين للرّجوع منه.

يجب على أن أفكر فى الآخر، الآخر المطلق، هذا الأخير ينبغى أن يكون عنيداً، وأن لا نتمكن من استرداده، إننى أعرف مسبقا أننى لا أنتظر منه شيئا، إلا تأكيد مغايرته وغرابته. إن الغرابة لا علاقة لها بالعجيب الذى ننتقل عبره خلال زمن طويل جداً أو أقل، وننتهى بمغادرته بارتياح لنعود إلى المألوف، إلى الأسرة، إلى الألفة. إن «أوليس» و«سندباد» يعتبران مسافرين فقيرين ما فتئت الغربة تنخزهما: إنهما لم يعيشا الغرابة إلا بصورة عرضية، فالغرابة المطلقة تقصى إمكان العودة. هناك فى مدخل الجحيم لدى Daute جملة رائعة:

«اتركوا كل أمل أيها الداخلون».

أى أمل يجب التخلى عنه؟ إنه العودة؛ فالجحيم هو مكان اللارجوع، مكان الجنون الخالص، لا يمكن أن تتفاوض مع المجنون، لا يمكن أن تلين جانبه، فالمجنون الخالص يرفض المعالجة؛ إذ ليس هوهو. أو، بتعبير آخر، إنه شخص آخر يسكنه الشيطان العنيد، يملكه بالمعنى الحرفى. أصل الآن إلى الاختلاف الأكثر تعذرا على المعالجة: إنه الموت، الموت العنيد فى قمته. إن سقراط اختار موته لأنه لايريد أن يتفاوض مع الأثينيين، لقد ألزم نفسه المعالجة بالسم، إنه لا يريد التفاوض مع الحياة، لقد كان لدى سقراط ضعف، لأنه تفاوض مع الموت، ولقد تفاوض أيضاً مع الحكى، لقد طلب فى يوم من الأيام من بروتاجوراس أن يضع له برهانا، وأجابه هذا الأخير بقوله:

«لا أرفض لك طلبا، سقراط، لكن أتريده فى شكل أسطورة أم على هيئة خطاب تفسيرى»[1].

لكى نستحضر الاختلاف الذى لا يمكن معالجته، لا أرى حلاً أفضل من حكاية قصة؛ قصة جميلة مادمت لا أخترعها، إننى أستعيرها من (ألف ليلة وليلة). إن الحكايات الجميلة هى التى حكيت من قبل.

«قصة مدهشة لمدينة النحاس»[2]، هكذا العنوان، معدنى وخارق، ماذا تحكى هذه القصة؟ إنها تحكى البحث عن قصة أخرى. ينبغى أن أثبت هنا أن كلمة «قصة» بالعربية، التى تعنى حكاية، قريبة من الفعل «قص» الذى يعنى «السير وراء الشخص خطوة خطوة» و«تتبع الأثر». إن شهرزاد لا تدعى أبداً أنها مخترعة القصة أو القصص التى تحكى. إنها تكتفى فقط بروايتها، بنقلها، بقولها؛ فالقصة ليس لها من أصل سوى أثر الذاكرة، لن نعرف أبداً من أين استعارته (السؤال لا يطرح فى «ألف ليلة وليلة»).

فى أحد الأيام كان الخليفة الأموى عبدالملك يحادث كبار مملكته، وكان الحديث يدور حول «القماقم النحاسية القديمة التى تحتوى على دخان أسود غريب يتخذ شكل عفريت».

وبما أن الخليفة كان يشكك فى حقيقة أشياء مؤكدة، قال له أحد الحاضرين، وهو الطالب:

«بالفعل يا أمير المؤمنين هذه القماقم النحاسية ليست إلا تلك التى سجنت فيها، فى العصور القديمة، العفاريت العاصية لأوامر سليمان، والتى ألقيت فى قعر البحر الجائر فى أقصى المغرب، فى أفريقيا الغربية،

والدخان يخرج منها هو الأرواح المتبخرة للشياطين الذين لايفتأون يأخذون، شكلهم العجيب عندما يخرجون إلى الهواء»[٣].

ففى دمشق بالشرق يقيم الخليفة، وفى هذه المدينة جئ له بالقماقم وفيها فتحت. لكن أين نقب عنها؟ نقب عنها بالمغرب بلد الشمس الغاربة، إن البحث تتبع مسيرة الشمس من أفق الولادة إلى أفق الموت، وراء المغرب ليس هناك سوى الظلام... المغرب لا يعكس فقط غروب الشمس ولكن أيضا الغرابة... فالجذر (غ - ر - ب) يوجد فى قلب أفول الشمس (مغرب)، وفى العجيب والخارق (غرابة). بعبارة أخرى، بلد حيث تموت فيه الشمس، بلد ينتج أشياء غريبة وسحرية.

إن مكان البث ليس محدداً بدقة، نعرف أن جوهر الجغرافية العجائبية هو رفض تحديد المكان. إن البلد العجيب الخالص هو الذى لا يضمن الرجوع؛ يمكن أن نصل إليه، لكن يجب أن نفقد الأمل فى العثور على أثر الطريق المعبور، ندخل فى عالم الغرابة. إن المسافرين يقرأون عبارة بالإغريقية تذكرنا ببيت Daute المذكور أعلاه: «أيها المسافرون الشجعان الذين استطاعوا الوصول إلى الأراضى الممنوعة الآن لا تستطيعون الرجوع القهقرى». كل ما تذكره الحكاية هو نقطة الانطلاق التى هى الأندلس، وأن البحث دام سنوات، وأن هناك قطراً واسعاً ينبغى اجتيازه وأرضاً مسكونة بالجن لم تطأها أقدام بشر.

فى الطريق التقى المسافرون بجنى، ليس جنيا مسجونا فى القمقم لكنه جنى مربوط بأحد الأعمدة، ولا يظهر فوق الأرض سوى نصفه الأعلى. ورغم كل المحاولات، لم يستطع أن يكسر سلاسله أو أن يخرج نصفه الأسفل، بالرغم من أن له أربع أياد يمكنه الاعتماد عليها ليتخلص من عقاله. وله جناحان يمكنانه من الطيران، لكنه مأسور تماماً. ما يمكن أن يفعله هو اعترافه بالخطأ الذى جعله مذنبا فى حق سليمان، والذى استحق عليه هذا العقاب الشديد. صدره ورأسه ظاهران، فى الهواء، لكنهما فى العمق خاضعان لجزئه الأسفل، الأعلى والأسفل، النور والظلمة، الحركة والثبات. إن المسافرين استمعوا لقصته ثم أسرعوا وتركوه فى مصيره المأساوى.

لقد خشى المسافرون أن يتحرر الجنى من سلاسله، من نصفه المدفون، ويجرهم معه (لكن أين وفى أى زمان؟). إنهم يخشون كذلك أن يطلب منهم أن يساعدوه على الخلاص. وهذه الفكرة وحدها تجعلهم قلقين، فهل يمكن أن نرفض إعانة كائن يعانى؟ إن تحرير جنى يعنى تحرير قوى اللاشعور المنسية؛ إنه شكل آخر للمتعذر معالجته: اللاشعور يقبل التسوية، يقبل التفاوض مع الشعور، لكن بشرط أن يعود هذا الأخير إلى الوراء، أيضاً أمام الجنى. أليس هناك سوى طريق واحد ممكن، تفاوض واحد ممكن؛ هو التراجع.

فيما بعد، وصل المسافرون إلى المدينة التى تهب الحكاية عنوانها: المدينة ذات الأسوار النحاسية، على أحد الأبواب «نقشت صورة بارزة لفارس من ذهب ساعده ممتد ويده مفتوحة»، وعلى راحة يده نقشت بعض الحروف الإيونية Ionieu التى فكها وترجمها الشيخ عبدالصمد بما يلى: «افرك اثنتى عشرة مرة المسمار الذى يوجد فى سرتى»[٦].

فى الفركة الثانية عشرة فتح الباب ورأى المسافرون حراسا «أحدهم كان قائماً وفى يده المسمار والسيف المسلول والآخرون جلوس أو منبطحون». توجه إليهم عبدالصمد بكل اللغات التى يعرف، لكن لم يتلق جوابا «قام بكل إشارات التحية المتداولة عند شعوب كل الأصقاع التى مر بها، لكن لا أحد من الحراس تحرك وكل واحد بقى ثابتا فى الحالة نفسها كما فى البداية». إن الإحساس بزمن معلق يحدد دائماً عندما يكشف المكتشفون مدينة يكون سكانها «متوقفون فى إشاراتهم

وحركاتهم بمجرد أن شاهدهم أحد من الناس، ويقولون إنهم لا ينتظرون سوى انصراف الغرباء لكى يعودوا إلى مشاغلهم المعتادة (٧). فى كل ناحية كتابات بالإغريقية تتحدث عن غرور الأشياء وزوال الحياة البشرية.

كل سكان المدينة النحاسية مسحورون، تشعر بأنهم نائمون، فى حين هم ميتون، ليس بينهم واحد عاش ليحكى قصتهم، غير أنهم فوضوا للكتابة تخليد ذكرى المجاعة التى أفنتهم، لا يستطيعون الكلام لكنهم كتبوا. الكتابة مرتبطة فى جزء منها بالسحر. الغياب يعتبر حضوراً والموت يتخذ شكل الحياة.

بعد أن زار المسافرون هذه المدينة التى تشبه قمقما نحاسيا مدهشا، تابعوا بحثهم فوصلوا إلى ساحل؛ حيث تعيش مجموعة من الرجال السود يشتغلون بتجفيف شباك صيدهم، فسألوهم عن قماقم سليمان، ثم تلقوا منهم (بالعربية) الجواب التالى: «فيما يتعلق بالقماقم التى تحتوى على العفاريت، لاشئ أسهل من أن نعطيها لكم ما دام لدينا فائض، إنها عدتنا فى الطبخ، يمكن أن نزودكم بها متى شئتم». انتهى البحث، ونهاية القصة وصلت بالبداية، والحلقة أقفلت.

لم يبق سوى تتبع مسيرة الشمس فى الجانب المعاكس، فالرجال السود أهدوا إلى ضيوفهم، بالإضافة للقماقم، بنتين من بنات البحر؛ أى عروستين من عرائس البحر.

«لهما وجه كالقمر ونهدان رائعان، مدوران ومتينان مثل حجر البحر الأملس، لكنهما يفترقان، بدءا من السرة، لبدانة هى وقف على بنات البشر، وعوضتا بجسد الحوت حيث تحركان مؤخرتيهما يمينا وشمالا كما تفعل النساء عندما ينتبهن إلى أننا نراقب مشيتهن».

إن الحكاية لا تقول ما يفعل رجال الساحل البعيد بعرائس البحر التى يصطادون، فى حين تتحدث عن فعلهم بالقماقم النحاسية. ما اللغة التى تتحدث بها عرائس البحر؟ فى نهاية الحكاية، الاثنا عشر عفريتا الذين أطلق سراحهم الخليفة اخترقوا السقف. لم يبق شئ من عالم الغرابة سوى عروستى البحر، لكنهما ما لبثتا أن «ماتتا بالهزال والحرارة»؛ إنهما تبخرتا بالطريقة نفسها التى تبخرت بها العفاريت، معهما ينمحى كل أثر للـ«هناك»، للعالم الآخر. فبالنسبة إلى مجموعة من القراء، العفريت هو الندم الأبدى، وعروس البحر هى الحسرة الأبدية.

الهوامش

(١) بروتاجوراس، انظر H. Weinirich **البنيات السردية للأسطورة**، poetique. 1970، ص ٢٥.

(٢) **ألف ليلة وليلة**. ترجمة: ماردروس ـ Coll. Bonquins Mardrus. الجزء الأول. ص ٧٨١ ـــ ٧٩٦.

(٣) طبعة ماردروس تختلف فى نقاط عدة عن النص العربى كما نقرأه فى طبعات متداولة، وأحيانا أعدل بلطف ترجمة Mardrus.

(٤) لن يكون من نافلة القول ذكر رأى Schelling: «كم هم قلائل أو كثر الذين يعرفون ماضيا حقيقيا! فالإنسان الذى لا يستطيع أن يقاوم ماضيه لا ماضى له، أو بعبارة أخرى لا ينجح أبداً فى التخلص منه. إنه يعيش باستمرار» (هذا الرأى استشهد به Hans Robert Jauss فى كتابه **Pour une estetique de la reception 163.** (من أجل علم جمال التلقى). Gallimard 1978 p. 163.

(٥) لا أحد من شخصيات الحكايات يمكن اعتباره بطلا للبحث. ليس هنا سوى وظائف؛ الخليفة ورسول الخليفة والقيم على الرحلة والمرشد. البطل هنا جمعى: جماعة تواجه جماعات أخرى.

(٦) هذه القصة تشتمل على سمات عدة تقربها من حكايات الخيال العلمى.

(٧) هؤلاء الرجال اندهشوا من رؤيتهم المسافرين ثم سألوهم هذا السؤال: «هل أنتم بشر أم شياطين؟». إننا دائماً نعتبر شياطين بالنسبة إلى شخص آخر. نلاحظ أيضاً أن التقنية البدائية لهؤلاء الرجال تقابلهم بساكنى المدينة البرونزية الذين يتوفرون على إنسان آلى وعلى الآلات متقنة الصنع.



لم يسرق مرجليوث ،ولكل منهما رأي مختلف في الشعر الجاهلي رد الاعتبار لطه حسين بعد 37 عاماً

بقلم: هويدا صالح*

بعد سبعة وثلاثين عاماً على رحيل عميد الأدب العربي طه حسين ،ومعركته الفكرية الخالدة حول الشعر الجاهلي ، يقدم لنا الباحث المصري سامح كريّم في كتابه "الجديد في الشعر الجاهلي، درة طه حسين الناصعة"، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية ، الذي يقدم فيه دراسة وتحليلاً لكتاب عميد الأدب العربي بعد " في الشعر الجاهلي" .

يهدي المؤلف كتابه إلى "عميد الأدب العربي المظلوم حيًا وميًتا وإلى الذين يهاجمونه ويحاولون الخروج من عباءته حتى لو مزقوها".

وقد ألّف طه حسين في عام ١٩٢٦ كتابه المثير للجدل "في الشعر الجاهلي" وعمل فيه بمبدأ الشك الديكارتي، وخلص في استنتاجاته وتحليلاته إلى أن الشعر الجاهلي منحول، وأنه كُتب بعد الإسلام ونُسب للشعراء الجاهليين، فتصدى له العديد من علماء الفلسفة واللغة ومنهم: مصطفى صادق الرافعي والخضر حسين ومحمد لطفي جمعة والشيخ محمد الخضري وغيرهم. كما قاضاه عدد من علماء الأزهر إلا أن المحكمة برأته لعدم ثبوت أن رأيه قصد به الإساءة المتعمدة للدين أو للقرآن. فعدل اسم كتابه إلى "في الأدب الجاهلي" وحذف منه المقاطع الأربعة التي أُخذت عليه.

دعا طه حسين إلى نهضة أدبية، وعمل على الكتابة بأسلوب سهل واضح مع المحافظة على مفردات اللغة وقواعدها، ولقد أثارت آراؤه الجدل بين مفكري عصره ما بين مؤيد ومعارض ، كما وجهت له العديد من الاتهامات، ولم يبال طه بهذه الثورة ولا بهذه المعارضات القوية التي تعرض لها،ولكن استمر في دعوته للتجديد والتحديث، فقام بتقديم العديد من الآراء التي تميزت بالجرأة الشديدة . وقد أثار كتاب في الشعر الجاهلي ضجة كبيرة حال ظهوره ، والكثير من الآراء المعارضة، وهو الأمر

* ناقدة من مصر.



الذي توقعه طه حسين، وكان يعلم جيداً ما سوف يحدثه فمما قاله في بداية كتابه:

" هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد لم يألفه الناس عندنا من قبل، وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورار، ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث أو بعبارة أصح أريد أن أقيده فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابي في الجامعة.

ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي، وهذا الاقتناع القوي هو الذي يحملني على تقييد هذا البحث ونشره في هذه الفصول غير حافل بسخط الساخط ولا مكترث بازورار المزور. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوماً وشق على آخرين؛ فسيُرضي هذه الطائفة القليلة من المستيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة، وزخر الأدب الجديد".

زعم معارضوه أنه سرق فكرة الكتاب من المستشرق البريطاني صمويل مرجليوث الذي نشر بحثاً بالإنجليزية عنوانه (نشأة الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٥، ولكن مرجليوث برأ طه حسين في مقال نشر عام ١٩٢٧ وشهد له بأنه "استطاع بمهارة فائقة أن يرصد الدوافع المختلفة لتحريف الشعر في العصور الإسلامية ونسبته إلى شعراء جاهليين يعتبرهم هو بحق شعراء من صنع الخيال"، ثم شهد مرجليوث . بحسب سامح كريم . لطه حسين قائلاً "توصل كل منا - مستقلاً عن الآخر تماماً- إلى نتائج متشابهة."

ويقول كريم "آراء مرجليوث في الشعر تناقض آراء طه حسين، فمرجليوث يُنكر أن يكون الجاهليون قد عرفوا نظم الشعر وأن ما وصل إلينا منه من صنع شعراء المسلمين الذين احتذوا حذو القرآن. على حين يذهب طه حسين إلى الثقة في وجود شعر جاهلي ولكنه يتشكك في صحة كثير من نصوصه التي وصلت إلينا وكانت بسبب الرواة عرضة للوضع والتحريف."

ويوضح أنه في حين كان مرجليوث يفكر في كتابة البحث الذي نشرته مجلة الجمعية الملكية الأسيوية في يوليو تموز ١٩٢٥ كان العميد يفكر أيضاً في إعداد محاضرات عن القضية نفسها وألقاها على طلابه بداية من أكتوبر ١٩٢٥ "لتظهر في كتاب في أول عام ١٩٢٦" مضيفاً أن أساتذة بارزين منهم حسين نصار وشوقي ضيف ينفون هذا السطو المزعوم.

مما أورده المؤلف في كتابه نص تقديم طه حسين لكتابه حيث يقول " وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي وألححت في الشك أو قل ألح علي الشك، فأخذت

أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء ألا يكن يقيناً، فهو قريب من اليقين ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر ما تمثل حياة الجاهليين."

وأضاف "وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي. وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية، ولكني مع ذلك لا أتردد في إثباتها وإذاعتها... ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة بن العبد أو عمرو بن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس في شيء، وإنما هو انتحال الرواة واختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين."

وينقسم كتاب سامح كريم إلى قسمين كبيرين يضم الأول التقديم والدراسة والتحليل، بينما يضم القسم الثاني الوثائق وهي نص كتاب في الشعر الجاهلي لطه حسين، ونص مقالة نشأة الشعر الجاهلي لمرجليوث ونص ثالث كتبه مرجليوث بعد اتهام طه حسين وتقديمه للمحاكمة بسبب الكتاب وفيه يبرِّئ مرجليوث العميد طه حسين من تهمة النقل والتأثر، وهذا المقال يعد إضافة حقيقية انفرد بها هذا الإصدار بعد أن أمعنت بعض الأقلام المتعصبة في تجريح العميد والطعن في معتقداته.

يقع القسم الأول من الكتاب في مائتي صفحة، وهو خاص بالتقديم والدراسة والتحليل إضافة إلى حقل الدّراسات الأدبية، ويقف أمام كل التفاصيل التي أثيرت عن الكتاب وصاحبه، وينقسم إلى ثلاثة أبواب تناولت: الشك في صحة الشعر الجاهلي ودوافعه، والشك في شعر شعراء الجاهلية، أما الباب الثاني فوقف أمام نقد المفكرين والعلماء والنقاد لكتاب في الشعر الجاهلي، ويتطرق الباب الثالث إلى تطورات البحث في قضيته "في الشعر الجاهلي" ونتائجها.

أما القسم الثاني من الكتاب فيضم بدوره ثلاثة أجزاء هي نص كتاب في الشعر الجاهلي لطه حسين ، ويليه مباشرة مقال مرجليوث الشهير " في نشأة الشعر العربي " الذي برأ فيه العميد كما أشرنا .

ويستخلص كريم هنا من مقال مرجليوث هذا حقيقتين الأولى هي أن العملين كليهما قد نشرا في وقت واحد تقريبًا وأن كلاً من الكاتبين قد توصَّل إلى آرائه مستقلاً تمامًا عن الآخر، والثانية هي أن آراء مرجليوث في الشعر تناقض آراء طه حسين ، فمرجليوث ينكر أن يكون الجاهليون قد عرفوا نظم الشعر، وأن ما وصل إلينا من صنع شعراء المسلمين

الذين احتذوا فيه لغة القرآن ، على حين يذهب طه حسين إلى الثقة في وجود شعر جاهلي ولكنه يشكك في صحة كثير من نصوصه.

ويقول كريم إن إصدار (في الشعر الجاهلي) الآن يأتي إيمانا "بعدالة قضية مؤلف هذا الكتاب ونظريته في الشك ومنهجه في البحث" رابطاً بين الكتاب والدعوة الإصلاحية لمؤلفه.

ويقول كريم إن الشك في صحة الشعر الجاهلي منهج عرفه العرب الأقدمون قبل أن يعرفه الأوروبيون والمستشرقون بمن فيهم الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت.

ويبدي أسفه لقيام البعض في الجدل الثقافي والنقدي المستمر على مدى عقود بنسبة جهود العرب الأقدمين إلى الأجانب سواء مرجليوث وغيره مشدداً على أن الأوروبيين استقوا معلوماتهم في هذا المجال من علماء العرب.

ويرى كريم أن كل ما يرد إلينا بحسب منهج طه حسين في التفكير يحتاج إلى تمحيص، بل يجب أن نناقشه ونشك فيه شكاً علمياً دقيقاً باعتبار أن الركون إلى المتاح دون مناقشته يؤدي إلى الجمود والتحلل وهي الآفة التي ظل يقاومها فكراً وعملاً .

ويرى الكاتب أن الحياة الثقافية انقسمت منذ صدور كتاب "في الشعر الجاهلي" لطه حسين إلى فريقين يمثل الأول منهما وهو تيار الإصلاح والتجديد والدعوة إلى التقدم والآخر يمثل تقديس التراث وكان رائده محمود محمد شاكر الذي رد على طه حسين كثيراً، وهما تياران ما زالا يحكمان حياتنا إلى الآن في الأدب كما في الدين والسياسة والمجتمع

الكتاب : الجديد في الشعر الجاهلي، درة طه حسين الناصعة

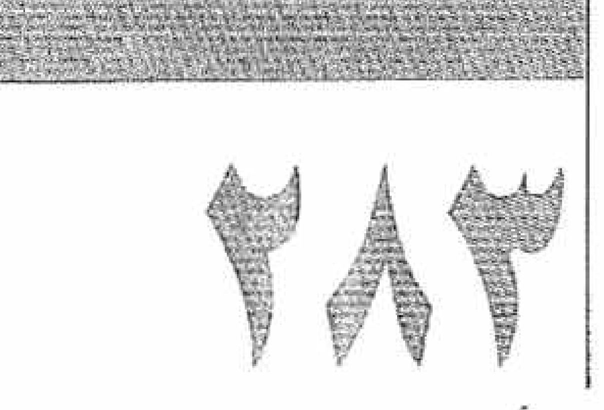
المؤلف : سامح كريم

دار النشر : المصرية اللبنانية

عدد الصفحات : ٢٨٠

سنة النشر : أكتوبر ٢٠١٠

سوريا
المعرفة
العدد رقم 529
1 أكتوبر 2007



لماذا يدير النقد الأدبي المعاصر ظهره لنظرية البنيوية؟

بقلم: دونالد هيز
ترجمة: د. منير سويداني *

في الحديث عن الأدب والفن بشكل عام، يمكن القول بأنه ليس ثمة واقع أدبي مستقل عن الخطاب النقدي والدراسة النقدية. فالتغيرات النظرية - الثورية- التي يمكننا القيام بها هي التغيرات التي نحتاجها لتطوير أشكال الواقع التي تهمنا. ولكن الأمر ليس كذلك. فالنظريات الأدبية، هي محاولات توضح الكيفية التي تعمل بها الأعمال والنصوص الأدبية كالقصائد والمسرحيات والقصص والروايات.. إلخ. بما تمتلكه من بنى ألسنية معينة.

---

* باحث سوري

- العمل الفني: الفنان مطيع علي

تترك آثاراً نفسية على المتلقي، وعلاقة ذلك بالمجتمع والتاريخ. وهناك رأي يفيد بأن النظرية الأدبية هي بمثابة شكل أدبي عن الأدب لا مجموعة من التفسيرات التي يكمن إخضاعها للاختبار التجريبي، وقد شكلت بعض النظريات الحديثة نوعاً من الميتافيزيقا البديلة، التي لا توضح شيئاً، وبما يشبه القراءة الفلسفية للهيغلية أو الماركسية، أو التحليل النفسي وغير ذلك، وستقتصر دراستنا هنا على النظر في واحدة من أهم النظريات الحديثة، والتي كان لها أثر كبير في الأدب واللغة، وامتدت لتشمل الفلسفة وعلوم الإنسان، وهي البنيوية.

إغراء البنيوية

شكلت البنيوية منبع إغراء كبير للعديد من الكتاب والمفكرين خلال عقود عديدة من القرن العشرين المنصرم، وامتد تأثيرها إلى مجالات أخرى غير الأدب والفلسفة، حيث لاقت اهتماماً واسعاً بين جمهور عريض من المهتمين بالأدب، كما لاقت في الوقت ذاته معارضة ورفضاً واسعين لدى آخرين، وقد وجد منهم في البنيوية كشفاً أصيلاً يمكنه أن يعيد توجيه مناهج وطرق البحث في شتى حقول الدراسة توجيهاً مفيداً، فيما وجد فيه آخرون تهمة يلوحون بها أمام خصومهم وأعدائهم، ومهما يكن فإن البنيوية ليست مذهباً أو عقيدة، بل هي منهج، أو طريقة معينة، يتناول فيها المهتم أو الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل ما من حقول المعرفة وفق معايير محددة توصف بأنها عقلانية، لكن البنيوية واجهت نقداً واسعاً من قبل فلاسفة وباحثين كثر، كما تعرضت إلى إعادة قراءة ومساءلة وتفكيك.

قصور النموذج اللغوي

بدأت البنيوية بوصفها استراتيجية بحث عقلاني في أعمال «سوسور جاكوبسون، وستروس» وسواهم في أوائل عشرينات القرن العشرين المنصرم، وهذا يعني أن البنيوية هي بصورة أساسية محاولة تطبيق نموذج اللغة البنيوي على العلوم الإنسانية عموماً والأدب بشكل خاص، ولكن هذه الاستراتيجية انطوت على عيب أساسي، ونشأ ما دعاه «ليونارد جاكسون» بـ«البؤس المنطقي» في نموذج اللغة الأساسي وذلك في كتابه «بؤس البنيوية- الأدب والنظرية البنيوية». ويتجسد هذا العيب في عدم كفاية هذه الاستراتيجية وقصورها في تفسير وقائع اللغة ذاتها، فما بالك بوقائع الأدب أو المجتمع، مما يعني أن نموذج اللغة البنيوي من المستحيل عليه أن يفي بالغرض في ميادين الأنثربولوجيا والتحليل النفسي وسواهما من الميادين، حيث يقوم هذا النموذج على مقولة الدوال التي

يمكن وصفها بالتشويش، كما يذهب إلى ذلك «جاكسون» والأهم من هذا هو «تصور هذا النموذج بوصفه نظاماً من التقابلات المحضة دون أية حدود إيجابية ثابتة»، ووفقه لن يكون لدال معين أي معنى إلا عند تقابله مع دول أخرى.

هذا النقد الموجه للبنيوية يلتقي في ما ذهب إليه الناقد المعروف «كريستوفر نوريس»، حيث يرى في كتابه «نظرية لا نقدية» أن المشكلة الأساسية لكل ما يمرر تحت اسم «النظرية النقدية» من حركات هو قبولها اللا نقدي لمقولات «سوسور» الأساسية، وتمريرها كمفاهيم يمكن نقلها ببساطة من حقل اللغويات البنيوية النسقية إلى فروع أخرى كالنظرية الأدبية، والنقد الثقافي، والتاريخانية وأشكال التمثيل الإعلامي، وقد استمر هذا القبول اللا نقدي لطروح «سوسور» مع التيار ما بعد البنيوي، وخصوصاً تيار البراغماتية النصية الجديد. وفي هذا الصدد يعتبر «جاكسون» أن الكثير من أطروحات البنيوية وما بعد البنيويات تتسم باللاعقلانية في نزوعها، وينبغي تفسيرها بوصفها حركة احتجاج ضد الرأسمالية والعلم والميتافيزيقا الغربية والبطريركية وكل شيء آخر لا يروق لمنظريها، لا بوصفها نظريات جدية ورصينة

في الأدب والثقافة. إن ما يسوقه «جاكسون» هنا هو مجال خلاف وجدل كبيرين وفضلاً عن محاولته البرهنة على أن النموذج البنيوي لا يستطيع أن يقدم على مستوى التركيب أو النحو تعليلاً بين الجمل المبنية للمعلوم والجمل المبنية للمجهول، وللعلاقة بين صيغ الاستفهامات والإجابات الموافقة لها، وهو ما يسميه «القصور المنطقي» للبنيوية، فإن جاكسون يتتبع تطور الحركة البنيوية وأفولها من موقع الضد، مقترحاً أن النموذج التوليدي- التحويلي للغة، أو نموذج آخر أكثر ملاءمة للمجتمع أو العقل، قد يكون مفيداً حقاً للنظرية الأدبية والعلوم الإنسانية.

وإذا نظرنا إلى التعقيد الفلسفي للبنيوية لوجدنا أن سببه استنادها إلى نيتشه وهيدغر وديريدا وسوسور وماركس، وهو ما جعلها بمثابة إيديولوجيا لجماعة من المثقفين على طول عقود من الزمن وبعدها، تطورت في خمسينيات وستينيات القرن العشرين من خلال إعادة التفكير بمقولات «فرويد» لتستمر في كونها إيديولوجيا متجددة من المثقفين خلال مرحلة أخرى من الزمن. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد هو: ما الذي كان بإمكان البنيوية أن تقدمه بوصفها موقفاً فلسفياً؟ .. ربما تلك النظرة التي ترى المجتمع محدداً بمجموعة من التمثيلات الذهنية اللاواعية التي يتقاسمها أفراد ذلك المجتمع المعني، وهذا يفترض في جانب رئيس من جوانبه أن لنظام التمثيلات الذهنية أولوية منطقية، وربما أفضلية على كل من المجتمع والأفراد، لأن الذوات الفردية تصبح وفق هذا المنطق متشكلة من إدراج الفرد في مثل هذا النظام، والمجتمع بدوره متشكل من خلال الطريقة التي يدير بها مثل هذا النظام الذهني السلوك الاجتماعي الذي لولا ذلك لكان بلا معنى، إذا ليس ثمة عالم اجتماعي موضوعي خارج تمثيلاته الذهنية، وليس ثمة ذات حرة إلا وهي مشكلة من خلال هذه التمثيلات، وهكذا نعود مرة أخرى إلى مثالية كانطية جديدة.

أطوار البنيوية

لقد مرت البنيوية بعدة أطوار، شأنها في ذلك شأن أغلب النظريات والاتجاهات الحديثة، وهناك من يرى أن البنيوية، ومنهم «جاكسون» مرت بأربعة أطوار أساسية، من الإشارة إلى عدم دقة الفاصل الزمني بينها، وقد كان الطور الأول، وهو الأطول نسبياً، طوراً من تاريخ الألسنية، حيث قدمت فيه البنيوية أطر النقاش النظري في الألسنية، أما الطور الثاني فقد كان محاولة طموحة لتطبيق المبادئ البنيوية على كامل حقل الألسنية وعلى الأدب، فيما كان الطور الثالث



محاولة لتطبيق مبادئ البنيوية على حقول أخرى، وبصورة أدق كان محاولة لإقامة علم السيميولوجيا الذي افترض وجوده «سوسور» لكن على أساس الألسنية المعقدة والرفيعة كما عرفتها أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين المنصرم، وأخيراً فإن الطور الرابع هو انهيار البنيوية والذي يطلق عليه «ما بعد البنيوية» وفيه جر التخلي عن النية الأساسية في تقديم أنظمة واسعة المدى في مجال العلوم الإنسانية، وقد بلغ التغيير فيه حداً يصل إلى انهيار البنيوية، بل وموتها. وخلال متابعة صعود البنيوية وازدهارها، يميز جاكسون ما بين «سوسور» الحقيقي وموقعه في علم الألسنية وبين «سوسور» المعدل في الفلسفة المثالية الألسنية التي جيرت «سوسور» من أجل دعمها ومساندتها. فقد قدم «سوسور» عناصر هامة للألسنية نهضت على مفاهيم اللسان والكلام والدراسة التزامنية والدراسة الزمنية ومحور التداعي في اللغة وغير ذلك من المفاهيم التي تستحق المراجعة وإعادة القراءة، وكان أمل «جاكوبسون» و«تيتانوف» أن يتم التوسع في مفهوم اللسان، بحيث يطال الأدب، كما ساهمت «مدرسة براغ» في تطوير النموذج البنيوي للغة في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ثم أضحت البنيوية فرنسية عندما التحق الأنثروبولوجي «كلود ليفي ستروس» بمحاضرات «رومان جاكوبسون» الألسنية في الأربعينيات، وأسهم «رون بارت» في تأسيس السيميولوجيا الفرنسية، فضلاً عن كونه أهم ناقد بنيوي مع أنه تخلى عنها في آخر حياته، وتأثر «جاك لاكان» بالمصطلحات السوسورية وأدخلها التحليل النفسي في الخمسينيات، بينما شهدت الستينيات ظهور شخصيات شهيرة وصفت بأنها بنيوية، مثل «ألتوسير» و«فوكو». بيد أن تألق المشروع البنيوي سرعان ما تهاوى بسرعة حين أطلقت السهام عليه من الداخل ومن الخارج، وجاء «جاك ديريدا» ليسهم في ذلك بشكل فعال. لكن البنيوية دلت في مواجهة مع الفلسفة الظاهراتية والوجودية في فرنسا، حين ظهر «بارت» و«ألتوسير» و«لاكان» و«كريستيفا» و«ديريدا» ليقدموا برنامج عمل ثورياً جديداً، يهدف إلى إنتاج ذات إنسانية ثورية عن طريق ثورة الكلمات، حتى صارت قمة الفضيلة في تلك الفترة أن تكون منظراً أدبياً، وحلت فلسفة مثالية للغة في قلب النظرية الجديدة، ويدعوها «جاكسون» مثالية ألسنية أو خطابية، يقوم زعمها الأساسي على نفي وجود أي واقع مستقل عن اللغة، فالواقع ألسني بأكمله ومفاهيمنا عنه تحددها لغتنا، كونها نتاجاً لهذه اللغة، وقد فعلت هذه المفاهيم فعلها

في القرن العشرين دون أي حس نقدي، وربما عملت هذه الفلسفة على إحياء مزاعم فلسفة القرن التاسع عشر، فالزعم بأن العالم بناء عقلي أو مثالي استبدال بفكرة «العقل» وفكرة «المثل» استبدلت بفكرة «اللغة» وفكرة «الخطاب» وتجاهلت هذه الفلسفة بشكل متعمد ما أنجزه القواعديون التوليديون، وبالأخص ما أنجزه «نعوم تشومسكي» وغيره من العلماء وفلاسفة اللغة.

هدم التمركز

إن ما ميز المنظر الأدبي الراديكالي هو افتقار الاهتمام بالمسائل العادية في الحياة، على الرغم من أن منظري الأدب كتبوا كثيراً عن اللغة، وانصرف اهتمامهم إلى كل ما هو غرائبي أو مختلف أو صوفي أو فلسفي، أي كل ما يعزز اهتمامهم بتقديم رؤية للعالم تقوم على المعارضة، لكن هذا الأمر الذي يستغربه ويستهجنه «جاكسون» كان تعبيراً عن العالم الآخر، عالم الرفض لما وصلت إليه الرأسمالية وعالم التقنية، حيث تشيأ الإنسان وفقد كل إحساس بالجدوى، ووصل إلى حالة من فقدان المعنى.

وكان من الممكن - بعد الانقشاع التاريخي للوهم عام ١٩٦٨- التوجه إلى عالم اللغة لتدمير بناها بدلاً من تدمير بنى الدولة العتية، فهناك لن يضربك أحد على رأسك إن فعلت ذلك حسب تعبير «تيري إيغلتون» وعليه فرت جموع الحركة الطالبية من الشوارع مجفلة، ومضت تحت الأرض باتجاه اللغة والخطاب، وأصبح أعداؤها أنظمة الاعتقاد المتماسكة، وبرز «ديريدا» بحسه الشمولي ليوجه سهام تفكيكه ونقده لكل نظام تمركزي ولكل إحالات الميتافيزيقيا. وأصبح كل فكر تمركزي «نظامي» أو كلي موضع شبهة بوصفه فكراً إرهابياً، ولم تعد القراءة لدى «بارت» معرفة بل لعباً إيروسياً، فالكتابة أو القراءة المماثلة للكتابة هي آخر مقاطعة غير مستعمرة يمكن للفكر أن يلعب فيها.

غير أن ما هو مثير في نقد «جاكسون» للبنيوية هو أحكام القيمة التي يزعم أنه لا يستعجل في إصدارها، وهو محق في أن الدور الذي تلعبه اللغة في الطريقة التي نبني فيها المفاهيم المعقدة هو دور هام، وأن اللغة ليست نظرية للواقع أو صورة مصغرة للثقافة، ولا هي صيغة للكينونة، لكنها ليست في أحسن الأحوال مجرد أداة للتفكير فقط، فاللغة تملك نظاماً معيناً كتب فيه العديد من علماء وفلاسفة اللغة. وأعتقد أن وصف النظرية الأدبية المعاصرة بأنها جمع بين صوفية نصية وآراء جذرية يرتكز على ميتافيزيقيا مضادة، وفيه شيء من حكم مستعجل فليس كل من يهاجم الميتافيزيقا يبني ميتافيزيقا مضادة

جديدة، و«الصوفية النصية» التي يستقيها «جاكسون» من أعمال «بارت» الأخيرة ومن أطروحات «ديريدا» و«بول دي مان» - على الرغم من الفارق الكبير بين الاثنين- تستند إلى عبارات ومفاهيم عامة، مثل التناص والاستراتيجيات النصية وانفلات النص، وسواها.

ويمكن إرجاع صعوبة القراءة في النظرية المعاصرة ليس إلى لغة النص أو موضوعه بل إلى سبب جوهري ينبع من طبيعة النصية ذاتها، وعليه يمكن أن نرد مقولة أن النصوص تخلق عوالم ولا تكتفي بالإشارة إليها انطلاقاً من أن ليس ثمة عالم واقعي خارج النص مستقل عنه، إلى مثالية ألسنية أو خطابية محض، وعليه فإن النظرية النصية تقدم نموذجاً لميتافيزيقا مستقبلية، وهذه الميتافيزيقا المدهشة مؤسسة على أعمال مناهضين للميتافيزيقا، وهذا يحتاج إلى مزيد من البحث والتدقيق.

إن ما ذهب إليه «جاكسون» و«ديريدا» وسواهما في مراجعتهم النقدية للبنيوية وما بعدها، هو سعي يستحق الاهتمام والمساءلة، لكن الاتجاهات التي ظهرت في النظرية الأدبية مرجعها يرتكز على جملة من القضايا والمسائل المتنوعة، الأدبية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، ولا يمكن الاكتفاء بالنموذج، بنيوياً كان أم بعد بنيوي أم سوى ذلك، والزعم بصلاحيته في كل مكان وزمان، بل التقدم والاستمرار في البناء وإعادة البناء، وعليه ماذا يجدي تماماً انتظار «نموذج للتفكير بالعالم تفكيراً عقلانياً» كما يأمل «جاكسون» أليس هذا نوعاً من انتظار ظهور أو عودة ظهور «هيغل» جديد؟

☆ ☆ ☆

مستقبل الطاقة المتجددة

أ. د. وهيب الناصر
القسم العربي للجمعية العالمية للطاقة الشمسية.٢٠٠٢م



لازال الإنسان يبحث في الطاقة، ولا يزال يبحث في كيفية استغلال الطاقة المتجددةالاستغلال الأمثل، وسيظل البحث عن بدائل لمصادر الطاقة التقليدية المقبلة على النضوب، والمهددة للبيئة، هاجس الكثير من العلماء في سائر أنحاء العالم. ومصادر الطاقة المتجددة معروفة، لكن حتى اللحظة، لم يتم استغلالها بشكل حقيقي كما يؤكد أ.د وهيب عيسى الناصر عميد كلية العلوم في جامعة البحرين في كتابه «مستقبل الطاقات المتجددة»٢٠٠٢م فهو يؤكدأن الطاقات المتجددة لم تلعب بعد دوراً هاماً في توليد الكهرباء باستثناء الطاقة التي تؤمنها مساقط المياه.

وفي الكتاب الصادر عن القسم العربي للجمعية العالمية للطاقة الشمسية يستعرض د. الناصر مستقبل الطاقة المتجددة من حيث استخدامها، وآثارها على البيئة، ومستقبلها واقتصادها، وكلفتها، والمجالات التي تستخدم فيها، مقارنة بالطاقات التقليدية. والطاقات المستعرضة في الكتاب اعتماداً على آخر الإحصائيات العالمية، وآخر التجارب النوعية المتميزة هي: الطاقة الشمسية، طاقة الرياح، طاقة الكتلة الحيوية، طاقة المياه، طاقة حرارة جوف الأرض، طاقة المحيطات.ويستنتج المؤلف أن هذه الطاقات ذات مستقبل واعد، وبعضها بدأ بالانتشار فعلاً، لكن مشكلة هذه الطاقات أنها تحتاج إلى ظروف معينة ذات صلة بالجغرافيا. كالطاقة الكهرومائية أو طاقة الرياح التي تتطلب مساحات شاسعة ومرتفعات ودرجة معينة من شدة الرياح، أو أنها تكون مكلفة.

وقبل ذلك يذكر المؤلف الشروط اللازم توفرها لإنتاج طاقة من المصادر المذكورة، والشروط المثلى لاستغلال هذه الطاقة، مع سلبيات وإيجابيات كل مصدر من هذه المصادر على حدة، وأفق التطلعات المستقبلية الخاصة بها، مستأنساً بآراء الخبراء في هذه المجالات، ومشيراً إلى آخر التجارب العملية لجهة الجدوى الاقتصادية، والكلفة التشغيلية، ومدى النجاحات التي تحققها تطبيقاً على صعيد الواقع، من خلال تجارب بعض الأمم المتطورة علمياً.■

أسس علم الكلام اليهودي، مناقشة المنهج العقلي عند اليهود

علي بو سلمان
دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع.٢٠٠٢م. ١٦٨ صفحة







مؤلف هذا الكتاب هو الشيخ علي بوسلمان، وهو ينطلق في مقاربة موضوعه من خلال خلفيته الدينية وتكوينه الحوزوي، ليشارف المنظورات التي حركت علماء أصول الدين اليهود وأملت عليهم صياغة المعتقدات المعروفة في علم الكلام اليهودي. ولا يغفل المؤلف في ذلك، على ما يبدو، مزدوجة المرامي، فهو، من جهة، حريص على ترتيبات المزالق والأزمات التي حشر علم الكلام اليهودي نفسه فيها على امتداد تاريخه، كما أنه، من الجهة الأخرى، مهموم بإعادة بث الحيوية في علم الكلام الإسلامي وعقد شكل من أشكال المصالحة والتجديد في مباحثه بما يتوافق مع جديد المعارف والأفكار.

هذه الوجهة الأيديولوجية تفوّت على المؤلف إمكانيات خصبة للتأويل عبر ما تقفز عليه من منظورات تاريخية للفهم، فسبينوزا مثلاً، من منظور المؤلف، ليس سوى متكلم يبحث عن إخراج علم الكلام اليهودي، المبنى على التوراة والمشنا والتلمود، من عنق الزجاجة التي انتهى إليها نتيجة إدعاء اليهود أن العزيز ابن الله الذي ينزل إلى الأرض ويعايش الناس ويقع فيما يقعون فهي من مزالق وأخطاء وندم وتوبة مما يخالف الوحدانية والتنزيه الذي بشرت به الديانة اليهودية في المنطلق كما يرى الشيخ علي بوسلمان.

والحق أن مثل هذا المنحى في إنتاج المعرفة حول معتقدات الآخر ومعارفه لا يتلاءم مع البحوث المعمقة التي تتصل بدرس التأويل الحديث، ويكاد أن يكون نوعاً من إفراغ القضايا من محتواها، فالمؤكد أن سبينوزا يمثل في تاريخ الفلسفة لحظة محملة بهواجس معرفية مغايرة جذرياً تتصل بموجات الأنسنة والفتوحات التي عرفتها مباحث الأديان مع بروز جهود الفيلولوجين ثم الهرمنيوطيقين الحديثة في القرون الخمسة الأخيرة من القرن العشرين.

وبهذا المعنى ما يقدمه الشيخ علي بوسلمان في «أسس علم الكلام اليهودي» هو بمثابة الشاهد على الأفق المعرفي للمؤلف كنمط نموذجي لنوعية من المقاربات التي تستشري بيننا أكثر مما هو دراسة أبستمولوجية تنافس المنهج العقلي عند اليهود كما جاء في العنوان الفرعي للكتاب.■

الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان

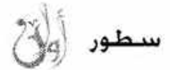
د. عبدالوهاب المسيري
دار الفكر، دمشق.٢٠٠٢م. ٢٤٠ صفحة

لاشك في أن الفلسفة المادية قد شكلت نوعاً من المرجعية المعرفية والفكرية لرؤية الإنسان بصيغها المتعددة: رؤيته للتاريخ، للمجتمع بتكويناته المختلفة، رؤيته للحياة بصورة شمولية. ولاشك في أنها كانت بمثابة النموذج المعرفي للعديد من الفلسفات الحديثة، كالماركسية، والداروينية، والبراغماتية، وربما كانت هيمنتها واضحة و مترسمة في خطابات النخب الثقافية و الفكرية لزمن ليس بالقصير. يأتي هذا الكتاب (الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان)، وهو من تأليف د.عبد الوهاب المسيري، ليقدم نظرية نقدية لهذه الفلسفة، عمد من خلالها إلى تحليل نموذجها المعرفي المادي، ودراسة تجلياته النظرية والتاريخية المختلفة، يقدم من خلالها تفسيراً لماهية الفلسفة المادية، وسر جاذبيتها، لينفذ في بناها بغية استكشاف جوانب قصورها في تفسير ظاهرة الإنسان.■

لن تتكلم لغتي

عبدالفتاح كيليطو
دار الطليعة للطباعة والنشر.٢٠٠٢م. ١١٤ صفحة

الكتاب يمثل رحلة خاطفة، يقف فيها كيليطو على محطات متعددة من الثقافة العربية، وينقلنا معه إلى حضرة عدد من الأسماء العربية التي أغنت



ثقافتنا فتارة ينلقنا إلى عالم ابن بطوطة، وأخرى إلى عالم أحمد فارس الشدياق، وثالثة إلى الجاحظ وآرائه في الترجمة، مثيراً في كل ذلك بعض التساؤلات والإشكاليات لعدد من القضايا التي تناولها هؤلاء، لافتاً أنظارنا لقضايا ومسائل طالما أغفلناها أو لم نعرها اهتماماً، مانحاً إياها قيمة من خلال تحليلها تحليلاً لا يقدم إجابة شافية، بقدر ما يفجر للقارئ عدداً من التساؤلات، محفزاً إياه للبحث فيها.

«لا تتكلم لغتي ولن تتكلمها» إحدى مقالات هذا الكتاب يجسد فيها كيليطو موقفه الشخصي من أولئك الأجانب - كما يسميهم - الذين يتحدثون العربية بطلاقة، وقد يستغرب القارئ من موقف كيليطو هذا تجاه هؤلاء، بل إن هذا الأخير يصرح مستنكراً على نفسه تبنيه هذا الموقف الغريب قائلاً «في يوم من الأيام تبين لي أنني لا أحب أن يتكلم الأجانب لغتي. كيف حصل هذا؟ كنت أعتقد أنني شخص متسامح.. كنت أحسب أن واجبي أن أعمل في حدود إمكانياتي، على أن تكون لغتي «إشعاع» وأن يتزايد عدد الذين يتحدثون بها» وربما يكون هذا الموقف الغريب هو الذي دعاه ليجعل عنوان الكتاب «لن تتكلم لغتي».

ويمكن القول إن هذا الكتاب يمثل مراجعة لبعض المواقف تجاه بعض القضايا في التراث العربي، التي مازالت تطرح في يومنا هذا، أحبَّ كيليطو أن يشرك القارئ معه في هذه المراجعة.■

حمالي سكة بهيتة

(مجموعة قصصية)

عائشة راشد عبدالهادي العازمي

دار قرطاس للنشر - الكويت، ٢٠٠٢م، ١٤٩ صفحة



تعج المكتبة العربية بمجموعات قصصية متنوعة لعدد كبير من الكتاب والأدباء، و(حمالي سكة بهيتة)، إصدار جديد يضاف إلى هذه المجموعات، وما يسم هذه المجموعة القصصية، هي خصوصية التجربة، حيث تعكس القاصة الكويتية عائشة راشد الهادي العازمي من خلال هذه المجموعة، صوراً وتلاوين للمجتمع الكويتي، ومن ثم لمجتمعات الخليج العربي - باعتبارها مجتمعات تخضع لظروف ومتغيرات متشابهة - متناولة كل ألوان الطيف التي يمور بها المجتمع طابعة إياها بصبغة تتناغم ومعطيات الواقع الكويتي. فعند قراءتك لهذه المجموعة تجد نفسك داخل عوالم متعددة لنماذج متمايزة من البشر، فمن عالم ذاك الشاب الأعمى والبائس، الذي اتخذ من الناي عيناً له يطل بها على مجتمعه إلى آخر مفعم بالآمال والطموح التي تتكسر وتتحطم على صخرة الواقع المرير، وثالث جعل من كسب المال همه الأوحد، وتجاهل كل نعم الحياة الأخرى. وهكذا يمكنك - عزيزي القارئ - أن تتنقل مع هذه المجموعة القصصية إلى صور وتجارب واقعية أضفت عليها القاصة شيئاً من نفسها وحسها الأدبي والإنساني.■

غليون العقيد

(مجموعة قصصية)

محمد عبدالملك

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان ٢٠٠٢م، ١٢٦ صفحة



غليون العقيد مجموعة قصصية للقاص محمد عبدالملك، تتقاطع مع مجموعة «حمالي سكة بهيتة»، من حيث معالجتها لبعض وقائع المجتمع المحلي كما في قصة أولاد النفط وكرستال. إلا أن ما يميز هذه المجموعة هو لجوء القاص في كثير من الأحيان إلى توظيف بعض الرموز كما في قصة نبتة السعادة وغليون العقيد والستارة المغلقة، فهذه المعطيات المحسوسة غدت رموزاً لأمور تتكشف للقارئ في تضاعيف القصة، وقد وفق القاص في نقل القارئ إلى محطات متعددة في المجتمع، سواء تلك التي خبرها شخصياً أو تلك المتحصلة لديه من قراءاته ومشاهداته اليومية.■

الحركة الدستورية في الكويت

فلاح المديرس

دار قرطاس، الكويت، ٢٠٠٢م، ٧٩ صفحة



يرسم أستاذ العلوم السياسية بجامعة الكويت، فلاح المديرس في كتابه «الحركة الدستورية في الكويت» (دار قرطاس/ ٢٠٠٢م) صورة معينة يعزز بها أبحاثه وكتاباته التي استفاضت في متابعة كافة القضايا الخاصة بالجماعات السياسية بمختلف أطيافها في المجتمع الكويتي، انطلاقاً من ثلاثينيات القرن الماضي وصولاً إلى العقد التسعيني.

ويعد هذا الكتاب، صغير الحجم (٧٩ صفحة) استكمالاً في رصده ومتابعته وتحليلاته، فهو يتبع فيه أصل الحركة الدستورية وانبثاقها، وبياناتها التأسيسية، والجماعة المؤسسة، موضحاً المرامي والأهداف التي انبنت عليها، والأسباب التاريخية التي أدت إلى ظهور بوادرها منذ الثمانينيات بعد حلّ مجلس الأمة المنتخب، ثم إعلان تأسيسها عام ١٩٨٩ على يد مجموعة الـ ٣٢ نائباً، مشيراً إلى اللجان المنبثقة من الهيكل التنظيمي للحركة، وآليات وطرائق عملها التي اتسمت بالطابع السلمي، وباستخدام وسائل متنوعة، إضافة إلى التجمعات الشعبية لإيصال صوتها إلى الحكومة، وأنواع وسائل الضغط التي استخدمتها في مواجهة مشروع المجلس الوطني. ويقيّم المؤلف في نهاية كتابه هذه التجربة السياسية، محدداً إيجابياتها وسلبياتها، ومؤكداً أنها ظلت في حدود نخبوية جداً، ولم تحمل أجندتها القضايا الوطنية المركزية باستثناء العمل بدستور عام ١٩٦٢.■

البحرين
أوان
العدد رقم 1
1 سبتمبر 2002



ليس ثمة طريقة لفضح الأيدولوجيا إلا وجود النقد ونقد النقد

حلقة نقاشية مع الغذامي (١)

الاعداد للنشر: علي القميش

يعدُّ كتاب (النقد الثقافي ٢٠٠٠م) -من تأليف الدكتور عبدالله الغذامي- كتاب هام إذ فيه سعي للكشف عن الأنساق الثقافية العربية المتشعرنة، وما يمكن أن ننسبه للذات الشاعرة من عيوب ظللنا في غفلة عنها حتى صارت حداثتنا حداثة رجعية، بما أنها حداثة توسلت بالأنموذج الشعري، الذي هو أنموذج نسقي معيب، لدرجة أن شخوصاً مثل أدونيس، ونزار قباني ومن قبلهما (أبوتمام) والمتنبي، سوف يكشفون عن مضمر رجعي نسقي، وإن ظهروا على السطح مبدعين ومجددين وظلوا يدَّعون ذلك، بحسب ما يصرح الغذامي في كتاب النقد الثقافي ربما كان الكتاب محموماً بشراسة السؤال، فما مساحة الجدل القائم في ثقافتنا بين النقد الثقافي و النقد النصوصي؟ وهل يمكن أن يكون النقد الثقافي بديلاً عنه؟ ما خطورة المجاز و المجاز الكلي و التورية الثقافية على الخطاب العربي؟ هل كان المتنبي مبدعاً حقيقياً وعظيماً أم أنه كان شحاذاً عظيماً؟ ما تأثير فعل التزييف على الخطاب؟ ما المفاهيم التي يمكننا أن نتكشفها و نفهمها من تلك المصطلحات النافذة كاختراع الصمت، والنسق المخاتل، والخروج على المتن، والخطاب غير العقلاني. واحتفاءً بهذا الكتاب، نظمت جامعة البحرين حلقة نقاشية، تمحورت حول قراءة مشروع الدكتور عبدالله الغذامي في الممارسة النقدية والثقافية، وانتقاله من مرحلة الناقد الأدبي إلى مرحلة الناقد الثقافي . ولأهمية هذه الحلقة النقاشية، ارتأت مجلة (أوان) تقديمها لقرائها عبر ملف عددها الأول :



النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية

عبدالله الغذامي

المركز الثقافي العربي .بيروت. الدار البيضاء ٢٠٠٠م. ٣١٢ صفحة

شارك في هذه الندوة، حسب الترتيب الهجائي كل من:

إبراهيم السعيد
أستاذ العلوم السياسية والتاريخ بكلية الآداب

رفيقة رجب
أستاذ البلاغة المساعدة بكلية الآداب

سميرة بن عمو
أستاذ اللغة الفرنسية المساعد بكلية الآداب

صلاح كزارة
أستاذ لغة مشارك

عبدالحميد المحادين
عميد شئون الطلبة

عبدالقادر فيدوح
أستاذ الأدب الحديث المشارك بكلية الآداب

عبدالكريم حسن
أستاذ النقد الحديث بكلية الآداب

على كاظم
أستاذ الدراسات الإسلامية المساعد بكلية الآداب.

محمد أحمد البنكي
عضو هيئة تدريس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب.

منذر عياشي
أستاذ اللغة والنقد المساعد بكلية الآداب

فاذقة صادقي
أستاذ اللغة والنقد المساعد بكلية الآداب

فواز أحمد طوقان
أستاذ اللغة و الإعلام بكلية الآداب

ناصر آل مبارك
عضو هيئة تدريس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب

نخلة وهبة
أستاذ اجتماع مساعد

أدار الندوة علوي الهاشمي
نائب رئيس جامعة البحرين للتخطيط وخدمة المجتمع

إذا لم يكن النقد الثقافي قادراً على أن يكشف أشياء ما كانت وسائل النقد الأدبي لتكشفها فإن الأمر سيكون عبثياً لا قيمة له.

النسق ليس سياقاً ولا مرجعية. النسق أبعد غوراً من ذلك. هو أسبق من وجود المؤلف والنص.



قدم للحلقة النقاشية **علوي الهاشمي** (مفتتحا) : إن كل من يجلس إلى هذه الطاولة الصغيرة، الضيقة في حجمها هو كثير في تخصصه، كثير هذا القليل الذي يجلس حول هذه الطاولة من وجهة نظري على الأقل، ولا أعتقد بأن الدكتور الغذامي يخالفني في ذلك، كما أن كثرته تأتي من هذه القلة بل من هذه الندرة -إن جاز لي التعبير- وحين أقول الندرة أعني بأن كل واحد من الجالسين هو عالم قائم بذاته له بصماته الفكرية، له شخصيته وله طريقته في التفكير، وطريقته في التعبير، من هذه الزاوية بالذات، زاوية الندرة أعتقد بأن كلاً منا يملك التقاطع مع عبدالله الغذامي، ربما لكون عبدالله الغذامي قادراً على الدوام أن يباغت الآخرين بهذه الخصوصية، بهذا التفرد، بهذه الندرة، في محاضرة عامة يصعب على كل إنسان غير الفارس المدعو إلى المبارزة أن يظهر هذه الفرادة، ربما لأن التكافؤ غير موجود على الأقل في مجال الزمن، في الوقت الذي يكون فيه الفارس ممتلكاً كل الوقت للمبارزة، فإنه ليس بمستطاعة أحد من المبارزين البروز له، لكي

إن ثقافتنا العربية بحاجة لأن تنتقد، كما أن المسألة ليست إهانة للذات أو الأمة إنما لابد من أن نسمي الأشياء بأسمائها

يباريه في مجال الوقت على الأقل. ثم في مجالات أخرى متعددة. واليوم أعتقد بأن الوقت سيسعفنا في مباراة الغذامي، فالفرسان يتميزون كل بفكره ورأيه وتخصصه ومرجعياته، ولذلك نستطيع اليوم أن نلتقي فرساناً بفارس في ميدان واحد، وأن ننفتح على بعضنا البعض انفتاحاً كاملاً وهذا هو الأصل في لقاء العلماء ولقاء المفكرين، فبعد هذه المقدمة التي لا أعتقد بأنكم في حاجة إليها لما فيها من تحريض على الانفتاح مع الغذامي، لنبدأ بالمداخلات التي تقترحونها عليه . لكن قبل الشروع في المداخلات أقترح على الغذامي أن يحدثنا عن منهجه العلمي الذي دائماً ما يتوخاه، وهل هناك منهج واحد من الناحية العلمية؟ وما مرجعيات هذا المنهج في مشروعه الموسوم بالنقد الثقافي؟

عبدالله الغذامي: شكراً للصديق علوي الهاشمي على مقدمته الطريفة، كما أنني ممتن لكم حقيقة وشاكرٌ لكم هذا الحضور، منذ وصولي إلى البحرين وأنا أشعر بأنني في جوٍّ لم أكن لأتصوره قط، من حيث الكثافة الشديدة في المحاضرات واللقاءات التي بطبيعتها تحمل فكرة أو سؤالاً باعثاً على معرفة. أشعر كما لو أنني أعيش في عرس من أعراس المعرفة والفكر، وأنا سعيد جداً وممتن إلى حدود لا يمكن للنهاية أن تطالها.

أما عن سؤال الصديق علوي، فيما يتعلق بالمسألة المنهجية أعتقد بأننا كفئةٍ تعمل في الوسط العلمي والمعرفي، الشرط بيننا هو المنهج فمن تركه ضل، فالمنهج هو أساس اللعبة كلها، ومن دون المنهج يصبح الكلام الذي ننتجه مجرد رؤى ذكية وربما شطحات جميلة، لكنها غير منتظمة في نظام معرفي تحتكم إليه وتُحاكم بواسطته، فالقضية في أصلها أنكم تعرفون مسألة الدراسات الثقافية ونشأتها في الخمسينيات في «برمنكهام» في بريطانيا، التي أخذت مسارها الطبيعي من التحول والتبدل والتشكل، في الوقت ذاته كان هناك النمو النظري المعرفي في فرنسا بمدارسها التي تعرفون، كما أن رحلة النظرية الفرنسية إلى أمريكا أعطاها بعداً عالمياً وأحياها، فأمريكا -وهذا من الطريف جداً- تمثل سر الفعل الحالي. إذ إن أي عمل يحدث في أوروبا ما لم يتأمرك بطريقة أو بأخرى، فإنه يظل معزولاً. كما أن ثمة حساسية قائمة بين شعوب الأمة الإنجليزية والفرنسية، فقد أحس الإنجليز بأن الفرنسيين سبقوهم في فعل التنظير في قراءة الخطاب، لدى صاروا يتباهون بأن الدراسات الثقافية كانت نتاجاً للإنجليزية والأمريكية، فكأنهم يوازون بها الفرنسيين، كما أنه قد غلبت تسمية نشاط الدراسات الثقافية بـ(Cultural critisim) في المناطق المتحدثة بالإنجليزية، كبريطانيا، وأمريكا، واستراليا، وكندا، لكن في فرنسا صدر مفهوم لم يسمَّ بمسميات الدراسات الثقافية، ولا بمسمى النقد الأدبي، لأنه جاء متأخراً لكنه كان قراءة للخطاب وقراءة للأنساق، فحينما تقابل المنهجان، الدراسات الثقافية وقراءة الخطاب في أمريكا وتحليله، جرت حالة من التزاوج بينهما.

فالدراسات الثقافية، في بريطانيا كانت في غالبها سياسية يسارية والجانب النظري والمنهجي فيها ضعيف جداً، لكنها حينما تقابلت في أمريكا مع معطيات النقد النظري القادم من فرنسا، بدأت عمليات التزويج الحر، ذلك لأن الوسط الثقافي الأمريكي -كما تعلمون- متنوع القوميات فهو لا ينتمي لقومية عرقية واحدة يتمسك بها، فهناك مجموعة من الفرنسيين، ومجموعة أخرى من الإيطاليين، ومجموعة من الألمان مع مجموع من الأنجلوسكسونيين مع مجموعات من شعوب أخرى، وأعتقد بأن هذا قد فرّق الانتماء العرقي الواحد، فالنظرية التي تخرج من ألمانيا وتصل إلى أمريكا، لا تصبح ألمانية لأنها تتطعم وتتشابك، فلذلك نجد أن أنشط الأقسام العلمية تفاعلاً مع النظريات الحديثة في أمريكا، إما أن تكون فرنسية أو من قسم الأدب المقارن.

فهناك أكثر من قسم للأدب الإنجليزي، وذلك بسبب انتماء الأدب الإنجليزي إلى التقاليد الإنجليزية وآدابها ومدارسها واتجاهاتها. وفي زياراتي إلى أمريكا دائماً ما أجد نفسي مستفيداً إذا حضرت أنشطة قسم الأدب المقارن وفعالياته أو قسم الأدب الفرنسي، والآن قد دخل قسم الدراسات الثقافية، وتصاحب هذا مع رحلة الدراسات الثقافية ورحلة النظرية الفرنسية مع ما بدأ يطرح على عنوان ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولينالية، هذه المفاهيم مع بعضها تجمعت وتداخلت وصاحبها أيضاً مدٌّ آخر من الشعوب والأمم الأخرى الذين هم ليسوا من أمم المركز . فهم إما أن يكونوا من الأفارقة أو من الهنود ولا أستطيع أن أقول العرب، وإنما عربي واحد أو عربيان هما إدوارد سعيد بالدرجة الأولى، وإيهاب حسن بدرجة بسيطة.

هذه الأسماء مع بعضها مع عدد من الأساتذة الذين هم من أصول أسبانية وبعض من لهم اهتمام بالشعوب المحلية في أمريكا كالهنود الحمر والسود وغيرهم والنساء.. إلخ، هذه مع بعضها بدأت تتساءل عن الثقافة و ماهيته؟ وما إذا كانت الثقافة تتمثل في الرجل الأبيض الأوروبي كما هو سائد أم أنها التعددية الثقافية ؟

فقد صُبت كل هذه الأمور مع بعضها البعض، في الدراسات الثقافية النظرية الفرنسية، وخاصة فيما يتعلق بتحليل الخطاب. وما بعد الكولينالية التي تهتم بالأدب، والتي كتبت من أناس هم من غير الأمم المستعمرة، ولكنهم يكتبون بلغة المستعمر، مثل طاغور والثقافات التي كانت تهمش وينظر إليها على أنها لا شيء مثل ثقافة السود، ثقافة الأقليات.. إلخ، انخمرت هذه الأشياء مع بعضها البعض وهشمت المركز، الذي نُقدت الحداثة بسببه، ذلك لأن الحداثة خطاب مركزي يقوم على المركزية الأوروبية وعلى تعميم المركز الفكري الأوروبي على العالم و بشروطه، العقلانية والليبرالية، وقد جرى سيل من الانتقادات على هذه العقلانية والليبرالية على الرغم من عظمتها، إلا أنها لم تحقق للشعوب الإنسانية الطموحات التي كانت تبشر بها، فازداد العالم فقراً وازداد مرضاً وازداد تفككاً وزاد عنصرية وتضارباً.. إلخ. والنقاد يقولون إن السبب في ذلك هو أن العقلانية والليبرالية ارتبطت بالبعد الأوروبي وقسوة الأمم الأخرى كي تحتذي النموذج الأوروبي، هنا جاء في آخر المرحلة عدد من الأشخاص صاروا يسمون المصطلح، ويطلقون مصطلح (النقد الثقافي) بدلاً من الدراسات الثقافية العائمة التي لا تعتمد على النظرية، وهي لا تتعدى مجرد الكتابة عن الموسيقى أو عن الموضة أو عن السجائر أو عن السمنة، وجاء مفهوم النقد الثقافي، الذي طرح من قبل اثنين، الأول هو (ليتش) والثاني هو (كلنر)، فليتش طرحه كمعادل لمصطلح ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، فبدلاً من أن يقول ما بعد الحداثة أو البنيوية بدأ يقول النقد الثقافي، كلنر الأصل فيه أنه فيلسوف ومهتم بالخطاب الإعلامي، وطرح المفهوم على أنه ثقافة الوسائل، وبدأ يضع مفهوماً نظرياً عبر ما أسماه ثقافة الوسائل والنقد الثقافي. ففي كتابي «النقد



الثقافي» وفي الفصل الأول الذي عنونته بـ(ذاكرة المصطلح) استعرضت فيه هذه الأشياء كلها بما فيها دعوة إدوارد سعيد إلى النقد المدني والدعوات إلى التاريخانية الجديدة. التي لم أذكرها في كلامي السابق. لكنها هامة جداً، وأعتقد أنها أكثر هذه المقولات نضجاً وخاصة في إسهاماتها الضخمة. استعرضتها جميعها، لأنها تشكل ذاكرة وخلفية للنموذج الذي أريد أن أطرحه. أما الفصل الثاني من المشروع فقد قدمت منه النموذج كجهاز مفهوماتي يبدأ بمنظومة الاتصال بعناصرها الستة التي قدمها جاكبسون من أجل أن يصل إلى مفهوم الشاعرية ولضرورة منهجية دراسية. أضفتُ عنصراً سابعاً لمنظومة الاتصال، أسميته العنصر النسقي، الذي أضفته إلى عناصر المرسل والمرسل إليه، الرسالة والشفرة والسياق، والمرجعية، بسبب وجود دلالة يمكن أن نسميها الدلالة النسقية. حاجتنا إلى الدلالة النسقية تكمن في حاجة تمييزها عن المنجز الكبير الذي جرى في الدراسات الأدبية حينما طرح نوعين من الدلالة، دلالة صريحة ودلالة ضمنية. وهذا الإنجاز أنضجه رولان بارت. فإذا قلنا بوجود الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، فإننا نقول بوجود دلالة ثالثة هي الدلالة النسقية دون إلغاء الدلالة الصريحة والضمنية. لكن هناك دلالة ثالثة هي الدلالة النسقية. هذا يحتاج أيضاً -لكي تصنع الدلالة النسقية التي تعتمد على مفهوم العنصر السابع الذي هو المفهوم النسقي- إلى أن يكون لدينا جملة، وأنواع من الجمل. فإذا كان لدينا تباعاً الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية فهذا يعني وجود جملتين، الجملة النحوية والجملة الأدبية . وسيكون في نموذجنا هذا نوع ثالث من الجمل، هي الجملة الثقافية . فإذا كانت الجملة الأدبية تختلف عن الجملة النحوية في دلالتها، فإننا في الجملة الثقافية لا يمكن أن نأخذ المعنى النحوي مع وجوده، ولا نأخذ المعنى الأدبي مع وجوده ولكن نأخذ المعنى الثقافي الذي تقترحه الجملة الثقافية. هذه الأشياء لكي تشتغل على مستوى إجرائي، وجدت بأن أهم مصطلحين في البلاغة يخدمان هذا المشروع، هما مصطلح المجاز ومصطلح التورية. ميزة هذين المصطلحين أنهما يعنيان شيئين في آن واحد، فالتورية مثلاً تعني الدلالة القريبة والدلالة البعيدة. وما أعتقده هو أنه لا مفهوم المجاز ولا مفهوم التورية سيكون لهما الأثر الإيجابي ذلك بحسب معناهما الاصطلاحي في البلاغة. لذلك نحن بحاجة إلى توسيع المجاز لكي نسميه المجاز الكلي مقابل المجاز المفرد. التورية توسعهما لكي نسمي التورية تورية ثقافية.

أما عن التساؤل الذي قد يطرح عن النسق، وأنه قد استُخدم كثيراً في الثقافة العربية أحياناً في مقابل مفهوم البنية واستخدم في مقابل مفهوم النظام. فمفهوم النظام كان قد استخدمه دوسوسير وبعد ذلك أُزيحت وحل محلها مفهوم البنية. ودائماً ما يأتي مفهوم النسق إما مقابل مفهوم النظام أو مقابل مفهوم البنية. فالنسق الثقافي إذا ما أخذنا بمسألة المجاز في بعده الكلي والتورية ببعدها الثقافي، له سبع سمات، فالنسق يتحقق إذا وُضِعنا أمام نص ليس بمعناه المفرد، فيمكن أن يكون خطاباً ويمكن أن يكون رؤية من الأمثال.. إلخ. إذا كنا أمام نسق، فإنه سيكون حاملاً لدلالتين متجاوزتين للدلالة الصريحة والضمنية. لكون كل الأشياء من حولنا تحمل الدلالة الصريحة والضمنية. ومن ثم فلا يمكن أن نفرز شيئاً اسمه نسق. فالنسق يحمل دلالتين إحداهما واعية والأخرى مضمرة، ويشترط في أن تكون الدلالة المضمرة ناقضة للواعية. عندما نقول هذا الكلام، فإن الدلالة الواعية ستكون حاوية لكل هذا المجموع من الدلالات. لكن ليس المهم أن تكون هناك دلالات متعددة، المهم أن تكون واحدة من هذه الدلالات مضمرة، بمعنى أن تكون لا واعية وفي الوقت ذاته تكون مناقضة للدلالة الواعية. عندما نقول هذا الكلام، فإننا سنجد في الدلالة الواعية كل ما تعارفنا عليه من دلالات كالدلالة المجازية والصرحية والتأويلية.. إلخ. الدلالة المضمرة ليست في وعي المؤلف وليست في وعي القارئ - والدليل على ذلك هو أن الدلالة المضمرة تنقض الواعية، ولو أننا وعيناها لاكتشفنا اللعبة، لكن طالما أنها تمر دون أن نكتشف تناقض المضمر للمعلن. فهذا معناه بأنها ليست في وعي القارئ أيضاً. أي أن المشكلة في الثقافة وليست في المؤلف بما أنه مؤلف. المسألة عبارة عن لعبة ثقافية خطرة، فهذا هو النسق. يكون نسقاً ثقافياً وفي الحالة يكون المؤلف هو (الثقافة). المستوى الواعي هو الذي فيه منطقة الجماليات والبلاغيات والتأثر والعيوب وغيرها.. إلخ. المضمر هو الذي ينشط فيه النقد الثقافي. وبلغة أخرى عندما نتفق على أن نزار قباني أو أدونيس أو على أبي تمام أو المتنبي شعراء عظام، ونقول عن المتنبي إنه مجدد وحداثي وهذا ما نقوله فعلاً، نقول عن أدونيس إنه طليعي وتنويري، لكننا إذا ما بدأنا نشتغل داخل المضمر في أنساقه، وجدنا أن تحت هذا الطليعي تحت هذا الجمالي، تحت هذا التنوير هناك شيء ظلامي رجعي ينسف كل الطليعية التي نقولها دون وعي منا، بمعنى أن هذا الفعل من صنع الثقافة فينا ونشترك نحن والمؤلف، نحن وأدونيس في ترسيخ العمر الثقافي. كوننا لا نرى هذه الأشياء، والسبب في ذلك هو أن هذا النسق الذي وضعناه بهذه الصفة كان موجوداً منذ القدم وظل مستمراً يتحرك بالقوة نفسها، وبالتأثير نفسه وما نفعله نحن من جهود كلها تنطلي على الواعي.

لهذا نرى بأن كل مشروعاتنا التنويرية التثقيفية، تنتهي أخيراً كما أعلن أدونيس وإحسان عباس بأن الحداثة اقتصرت على الشعر ولم تصل إلى الفكر ولا الاقتصاد ولا السياسة. السؤال الآن إذا دخلنا في المشروع الثقافي، فإننا سنرى بأن الحداثة أصلاً مصابة بعلة النسق نفسه الذي كنا نحاربه وظل فينا، منتكساً عليها، وما لم نقلب الطاولة ونرى ما الذي تحتها ستظل عملية التنوير تشتغل في البنية الظاهرة ولن نخترق الجذر التحتي، لكي تبين وتكتشف أن الديمقراطي دكتاتور وأن المعارض طاغية وأن الحداثي رجعي وأن الإنساني وحش، وهذا هو الملاحظ بشكل عام. فالذين تستبشر بهم كمنقدين يصبحون هم اللعنة. هذه المسألة ليست عيباً في أشخاص ولكن هي وجود لنسق ثقافي يفرزنا في أشكال عدة. وقد آن الأوان لنفتح بوابة الاشتغال في مجال النقد الثقافي وهذا ما يجعلني أسمي هذا نقداً ثقافياً بدلاً من النقد الأدبي، فهو يتوسل بوسائل النقد الأدبي، كما رأيتم، والمنظومة المصطلحة هذه عبارة عن جهاز مفهوماتي أُخِذ من المنجز النقدي الأدبي وحُوِّل مع تعديلات، لكي يتناسب مع المشروع وبدأت من الجاهلية واستمر إلى الآن، وإن كنت قد ذكرت أسماء مثل المتنبي ونزار وأدونيس، إلا أن هناك أسماء أخرى كابن المقفع والتوحيدي وكنت سأتكلم عن الجابري والجانب العقلاني، لكنني أرجأته لجزء ثانٍ لأدخل في مبحث آخر، ذلك لأن الخطاب العقلاني العربي مصاب بعيوب الشعرنة نفسها، لكنها تحتاج إلى نوع آخر من الاشتغال.

لا يمكن أن يكون تحت الرجعي حداثي لأن الرجعية هي النسق أصلاً

علي كاظم : ربما سيؤخذ ما سأقوله على أنه اتهام صريح أو مبطن، ذلك لأنني أرى بأن البناء النظري الذي أقامه الغذامي في كتابه النقد الثقافي، شبيه بالبناء الفلسفي الذي نجده عند أفلاطون في نظرية المثل، و أرسطو في الميتافيزيقا . فالغذامي شأنه شأن كل بناة النظريات يقلبون المسائل، بمعنى أن أفلاطون في كتاب الجمهورية، بل في مجمل فلسفته يبدأ بنظرية المثل أولاً (وهي كما نعلم نظرية ميتافيزيقية)، ثم يبني عليها قضاياه الاجتماعية، والسياسية، والعلمية، والرياضية ..إلخ. بمعنى أن البداية كانت لديه ميتافيزيقية، أي أن تأسيس النظرية كان قد ابتدأ بالمتخيل/بالعقل ومن ثم اتجه إلى الواقع. في المقابل كان بناء أرسطو النظري مبنياً على أساس واقعي، و هو أن يبدأ من الطبيعة ثم تحليل الأمور الظنية ليصل بعدها إلى نتيجة ميتافيزيقية. ابن رشد شذ عن هذه القاعدة التي يقوم عليها الفكر الإسلامي، إذ إنه الوحيد الذي بدأ نظامه بالشكل الصحيح، ولذلك وصف نفسه بأنه برهاني وعقلاني وجميع المفكرين العرب المسلمين يتخدون من منهج ابن



رشد ذريعة للقول بأنه الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه في نهضة ثقافية صحيحة. الغذامي شبيه هؤلاء الفلاسفة الذين يقلبون المسائل، و الأمور. ويبدؤون بالبناء العقلي ثم يأخذون بالواقع، وفي اعتقادي، بأن هذا الفعل مؤداه خطر و تكون نتائجه سلبية، لأنها ستكون مقلوبة وغير منطقية، فمن المفترض أن يكون الواقع هو نقطة البدء التي يمكن من خلالها الوصول إلى نتائج تجريدية يعممها ، أعتقد بأن البناء الذي يريده الغذامي لنا سيوصلنا إلى كارثة خطرة .

عبدالله الغذامي : لا شك في كل ما قلته، وأنا أتفق معك في أننا لابد من أن ننطلق من الواقع ثم الجانب النظري أو المثل، الذي انطلق منه أفلاطون، لكن لو أنك أمعنت النظر في الطريقة التي قُدِم من خلالها كتاب النقد الثقافي، لوجدت بأنها تنطلق من الواقع أولاً، ثم الجانب النظري، فأنا لم أبدأ بالنظرية و الجهاز المفهوماتي، وإنما بدأت بإشكالية كانت متجذرة في الشعر، بدأت هذا الإشكالية تعيش معي، تظهر وتغيب، إلى أن وصلت معي للحد الذي يمكن أن أسميه أو أن أعبر عنه بالمنظومة المصطلحية. توسلت بثقافتي النقدية لكي أشكل هذه التسميات. فأنا أزعم بأنني ابتدأت من الواقع كنصوص و كإشكالية ملحوظة وأتيت بالمنظومة المصطلحية، لتفسر وتقنن وتسمي هذه الإشكالية .

عبدالقادر فيدوح : على الرغم من اقتناعي بما ورد من الفاضل د. الغذامي في انتظار الجنة الموعدة، إلا أنني سأضع نفسي موضع الاختلاف من باب تعميم الفائدة. نحن نعرف بأن تحول المعرفة واستبدال بعضها بالأخر، لا يكون إلا على أنقاض المعرفة الأولى والنقد المنهجي يتبنى شروط الموضوعية بالقدر الذي وضعه من معايير تقف وراء التعابير القائمة على الصيغة، والمنهجية و القواعد و الضوابط التي حددها هذا المعيار أو هذا النقد أو هذه المعرفة دون سواها . مشروعكم يطرح معادلة بين المنهجية أو الإنتاج المعرفي وبين النسق الثقافي، ففي تصوري بأن المعرفة لا تعبر عن النسق الثقافي للمجتمع ولا تخدمه، وقد لا تكون ضمن الوعي الثقافي المنتشر داخل المجتمع، بينما الأنساق الثقافية تأتي لتطعيم المعرفة المنهجية وتغذيها، ومن الواضح بأنك جعلت المعادلة الثقافية بديلاً عن المعرفة المنهجية، والمعرفة النقدية المتواضعة في إطارها الممنهج .

فالعوامل الثقافية في اعتقادي تقوم ببناء الجسم بين ما هو توجه معرفي، وما هو إنتاج معرفي، ففي تصوري بأن النقد الثقافي لايكون صحيحاً إلا إذا وضعت له ضوابط وقواعد ضمن صيغ منهجية . الأمر الآخر هو أنك قد طرحت في مشروعك ما يمكن الاصطلاح عليه في الفلسفة بالمقول واللا مقول، المقول هو الوعي الثقافي المعرفي العربي، الذي وصمتموه بالطاغية وهذا شيء مسلم به بحسب ما ورد منكم وبحسب ما

> **إذا كنا عاجزين عن التخلص من الأيديولوجيا فهذا لا يعني أن نكف عن فعل الفضح لها**
>
> **فشل الحداثة العربية كان نتاج دخولها من بوابة الشعر وبوابة ما هو وجداني**

يعتقده الكثير. المقول في هذا، وهو الأخطر هو أن الوعي الثقافي الغربي وعي مستنير، ألا يجرنا هذا المشروع إلى مقولة (الرينيسانس) ؟. النقطة الثالثة، فيما يخص الجملة الثقافية والجملة النحوية و ما شابه ذلك، هذا النسق الثقافي ألا يمكن أن يدرج ضمن ما يطرح في سياق الأسلوبية ؟.

عبدالله الغذامي: لا أعتقد بأن انتقادنا للثقافة العربية يعنى الإشادة بالثقافة الغربية، الثقافة الغربية من حسن حظها أنها مخدومة من النقاد، لأنهم اشتغلوا على نقدها بشكل أحياها، كما أنها ليست بحاجة لأن نوجه لها انتقاداتنا، وما أعتقده هو أن ثقافتنا العربية هي التي بحاجة لأن تنتقد و المسألة ليست إهانة للذات أو الأمة أو لتراثنا. بل على العكس، كما أعتقد بأنه لابد من أن نسمي الأشياء بأسمائها . أما عن القضية الأولى المتعلقة بالنظرية السياقية فليس لها صلة بمفهوم النسق، لأن النسق ليس سياقاً وليس مرجعية، النسق أبعد غوراً من ذلك، فهو أسبق من وجود المؤلف ووجود النص، و المؤلف و النص أصلاً هما نتاج له، وليس سياقاً له، فهو مولد لهما أكثر من كونه سياقاً.

علوي الهاشمي : بالنسبة لهذا النسق بهذا الغياب المضمر، ليس مرة واحدة بل اثنتين، مرة يكون تحت الطبقة الواعية ومرة تحت الطبقة المجازية، ألا يبدو بأنه جزء من المسكوت عنه في المصطلح النقدي الأدبي ؟، وعن مشكلة تحديد النص التي تبدأ من المثل أو الحكمة أصغر الجزئيات النصية العربية وصولاً إلى النوع المفتوح كالشعر الغزلي أو شعر المدح..إلخ، ألا يمكن أن يشير ذلك الأمر إلى أن ثمة مشكلة في التعريف ذاته، أي في المنهج على اعتبار أن المصطلح مرآة عاكسة للجهاز المفهوماتي لمستخدمه، فالدلالة المضمرة والدلالة الواعية بحسب ما ورد في خطابك أو في منهجك، لا وجود لها لا في وعي المؤلف و لا في وعي القارئ، السؤال الآن.. أين يكمن وجودها إذن ؟ وإذا لم تكن موجودة لا في وعي المؤلف و لا القارئ، فكيف لها أن تكون في وعي الغذامي فقط ؟ أليس الغذامي سوى قارئ، الأمر الآخر في قولك بأننا لو بحثنا تحت الحداثي، فإننا سنجد الرجعي، في مقابل ذلك، هل يمكن أن نجد الحداثي تحت الرجعي ؟

عبدالله الغذامي : لاشك في أن المضمر ليس هو المسكوت عنه، المسكوت عنه مسألة بلاغية مدروسة بالنصوص، وهذا متفق عليه بين الكاتب والقارئ وهي جزء من فنيات الكتابة وليس لها علاقة بالنسق. مفهوم النص هل يمكن أن يخلق مشكلة ؟ نعم، ما تفضلت به بأن النص قد يبدأ من جملة بسيطة، ليصل إلى ذلك الخطاب الكبير الذي قد يخلق مشكلة، وذلك بناء على وعي المتعامل مع كلمة نص، كيف له أن يضبط خطاباً كاملاً لجيل كامل، بحيث يستطيع أن يسميه نصاً ؟ ربما لأنه سيجد نفسه متبعثراً أمام مجموعة كبيرة يسميها «نص» وهي ليست كذلك، كما أنها بحاجة لضبط دقيق في لحظة الإجراء لكي تنضبط. أما عن الدلالة المضمرة وعن عدم وجودها لا في وعي المؤلف ولا القارئ، وهل هي موجودة في ذهن الغذامي فقط ؟ طبعاً لا وهنا تأتي ميزة النقد الثقافي، فإذا زعمنا بأن النقد الثقافي بديل أو رديف للنقد الأدبي، فإنه لابد أن يقدم شيئاً لم يقدمه النقد الأدبي، إن قدم النقد الثقافي شيئاً يماثل ما قدمه النقد الأدبي فما الداعي له أصلاً، فإذا لم يكن النقد الثقافي قادراً على أن يكشف أشياء، ما كانت وسائل النقد الأدبي لتكشفها، فإن الأمر سيكون عبثياً لا قيمة له، ولنأخذ هذا المثال، وهو أن ما جعل العالم العربي يفرح بالبنيوية ويطبقها، هو أنها كشفت في النصوص شيئاً ما كانت المناهج السابقة و النظريات السابقة تكشفه، ولو أنها كانت ستقدم لنا ما قدمته المناهج السابقة، فإنه لن يكون لوجودها أي داعٍ أو مبرر. البنيوية انتشرت في العالم العربي لأنها -فعلاً- صارت تقدم رؤى في النص ما كانت المناهج السابقة لتقدمها. النقد الثقافي يعطي بعداً في الخطاب ما كان النقد الأدبي يعطيه، فحين نقول إن الدلالة المضمرة لا وجود لها لا في وعي المؤلف ولا في وعي القارىء، ويأتي سؤالك من الواعي لها إذن؟ فإن الإجابة واضحة وصريحة وهي أن النقد الثقافي هو الواعي لها، فذلك الوعي يكمن في النظرية كأداء، فليس ثمة شك في أن هناك العديد من الجراثيم متناهية الصغر، و لايمكن أن ترى بالعين المجردة وعدم رؤيتها بالعين المجردة لا ينفي وجودها، كما أن إثبات وجودها من عدمه



يستلزم وجود آلة المجهر لكي نتمكن من كشف هذا الفيروس الجرثومي، النقد الثقافي في أدائه يقوم بفعل آلة المجهر، حيث إنه يعمل على كشف ما لم تستطع المناهج الأخرى أن تكشفه، كما أن نظرية النقد الثقافي لا يكون لها مبرر، إذا لم تقودنا إلى شيء. إينشتاين لم يخترع النسبية، كذلك نيوتن لم يخترع الجاذبية، فالجاذبية موجودة قبل أن يكتشفها نيوتن، لكن لم يكن لأحد أن يراها، نيوتن ملك الوسائل التي جعلته يراها، وهذه الوسائل لم تكن مهيأة للآخرين، إما كأسئلة أو ملحوظات .

علوي الهاشمي : سؤالي ليس في مسألة وجود الجرثومة من عدمها، سؤالي، أين هي موجودة ؟ أنت تقول الدلالة المضمرة ليست في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ ؟

عبدالله الغذامي: نعم، الدلالة المضمرة ليست في وعي المؤلف و لا في وعي القارئ، ولكنها موجودة في النص. سؤالك عن وجود الرجعي تحت الحداثي أو وجود الحداثي تحت الرجعي، سؤال جميل.. طبعاً لا، لا يمكن أن يكون تحت الرجعي حداثي، لأن الرجعية هي النسق أصلاً، فالرجعية تكون تحت الحداثي لأنها نسق، لكن لا يمكن أن تكون الحداثة تحت الرجعية، إلا إذا كانت الحداثة نسقاً. النسق يتميز بأنه يتحرك من دون أن نعي، أنه دائماً ما يكون تحت الديموقراطي، الدكتاتوري، وتحت التقدمي يكمن الرجعي، وتحت الإنساني يكمن الوحش و ليس العكس، -وللأسف الشديد- فإن هذه المفاهيم هي الأصل في الأشياء . في مرة من المرات سئل أحد الممثلين الأمريكيين في مقابلة تلفزيونية وهو مارلين براندو، عن العنف فأجاب إجابة جميلة جداً، وهي أن الحياة -وللأسف الشديد- عبارة عن تلك المساحة الشاسعة من العنف ولو أننا أخذنا مجهراً ونظرنا في قطرة ماء صغيرة، فإننا سنجد الكائنات الصغيرة التي تحتويها تتصارع فيما بينها، فإما أن تكون قاتلاً أو مقتولاً . ربما تكون الحياة بطبيعتها قائمة على الاقتتال في صوره المتعددة، لذلك من الضروري أن ننشط في مسائل البحث عن الروادع لكل ما يمكنه أن يشكل حالة من حالات العنف، سواء كانت هذه الروادع عن طريق الدين أو الثقافة أو عن طريق الأخلاق و الأنظمة و القوانين، فالنسق -إذن- عبارة عن تلك الكائنات الصغيرة التي تقتتل فيما بينها .

عبدالحميد المحادين: تتبعنا الدكتور الغذامي وهو يشتغل على نصوص أدبية، شعراً ونثراً.. إلخ، وفي النهاية تبقى النصوص الأدبية مجرد كلام، والكلام تأثيره تراكمي مع مرور الزمن. فهناك نص أكثر تأثيراً من كل الشعر ومن كل شيء، يتدخل في سلوكنا وفكرنا وحياتنا يحرم علينا ويحلل لنا، نخافه ونحسب حسابه ونحن نتفق معه ونبتعد عنه وهو النص القرآني، هذا النص هل أخضعته للدراسة واستخرجت منه هذه الأنساق؟ لماذا لم يستطع القرآن أن يخلق سلوكاً وفكراً يتفق مع الأنساق التي لا نراها ومن ثم يعادل تأثير الشعر والنصوص الكتابية الإبداعية أو على الأقل يلغيها؟

عبدالله الغذامي : سؤالك فيما إذا كانت منطقة اشتغال نظرية النقد الثقافي يمكنها أن تمس النص القرآني أم لا ؟، أقول إن النص الذي أعتني به ويكون في منطقة اشتغال نظرية النقد الثقافي، هو النص كمنتج بشري الذي يمكن أن نرى حركة الأنساق فيه. فالنص الذي لا يكون منتجاً من بشر؟ تصبح لعبة الأنساق في تداخلها بالمنتج غير واردة. فالنقد الثقافي مهمته الكشف عن تلك الأنساق التي تتحكم فينا و تصيرنا جنوداً لها، نتمثل تلك الثقافة النسقية دون وعي منا و ربما يكون هذا هو السبب في حصرها في الخطاب المكتوب من بشر، والتركيز هنا منصب على الشعر وذلك لاعتقادي بأن الشعر بشكله ومواصفاته انتقل لكي يكون نموذجاً لكل أنواع السلوك العقلية والذهنية و الذوقية عند العرب، كما أن الكلام ليس في الشعر ونقده، وإنما هو نقد النسق الشعري الذي صار نسقاً للشخصية العربية، فهو نقد وقراءة للشخصية العربية بما أنها شخصية شعرية .

ناصر المبارك: ما طبيعة العلاقة بين ما هو نسقي وما هو غير نسقي، وما الأدوات التي يكشف بها هذا الغائب، وكيف يقاس؟ وهل يعتمد على وجود التناقض بين ما هو ظاهر وما هو مضمر؟ بمعنى هل هو يعتمد على إثبات وجود فرضية سابقة تقول بوجود الثنائية أو التناقض بين الظاهر في النص وبين الخفي؟ وأخيراً هل معنى النسقي أنه موجود في النص بحيث يمكن الكشف عنه؟ وهكذا نرى ما هو تقدمي في النص رجعياً في الخارج؟

الغذامي: النسق ليس بين النص و الواقع الاجتماعي، وإنما في النص بمعناه الصغير أو الكبير، فمن غير الممكن أن نقيم معادلة بين نسقين مختلفين أحدهما يمثله النص، والآخر يمثله واقع اجتماعي أو سياسي..إلخ، كما أنها ليست محاورة بين واقعين مختلفين، بل هي محاولة جدلية داخل واقع واحد، وهذا لا يعني أن الخطاب السياسي أو الاجتماعي خارجان عن كونهما نصاً، أو لغة، فكل الأشياء من حولنا يمكنها أن تمثل لغة، فكل ما يمكنه أن ينتج دلالة فهو لغة، وهذه اللغة تبدأ من اللباس وطريقة شرب الشاي إلى أن تنتهي بالقصيدة أو النص المكتوب .

صلاح كزارة : استمعنا إلى التنظير المنهجي الذي قدمه الدكتور الغذامي في مشروعه حول النقد الثقافي، والذي من خلاله أربع نقاط تتصل في أولها بقضية التدوين الرسمي و الفحولة و بقضية الحذف من الكتب المطبوعة حديثاً، إلى جانب قضيتين متصلتين بالجاحظ وإشكالية الاستطراد لديه، ففيما يتعلق بقضية التدوين الرسمي، فإن كلامك يوحي بأن هناك مجموعة معينة شرعت بالتدوين الرسمي، حتى صار نسقاً جرى النسج على منواله فمن هذه الجماعة المسؤولة عن هذا التدوين الرسمي. ولكنك في هذا الصدد حاولت إخفاء هذا الهامش الذي تحدثت عنه على الرغم من أن هذا التدوين الرسمي الذي دوّن لنا المقولات الرسمية هو نفسه الذي دوّن تلك الأحداث الهامشية، فهل يعني ذلك أن هناك مؤامرة مقصودة منه لإظهار شيء وإخفاء أشياء؟ من جانب آخر فإن مفهوم التدوين الرسمي ركز على ما يسمى «بالفحولة» التي تحدثت عنها، مع أن هذا التدوين ذكر لنا ودوّن أشياء كثيرة جاءت من عن عناصر نسائية وإن هذه العنام النسائية كانت تأخذ دورها سواء من نفسها هي أو من من تحدث عنها من الرجال، والمؤلفات على ذلك أكثر من أن تحصى فضلاً عن الأخبار. فمن هذه المؤلفات مثلاً: «ذكر النساء المتعبدات المتصوفات» الذي ألفه أبو عبدالرحمن السلمي، وقد جمع لنا المرزباني «أشعار النساء» كما جمعها السيوطي في «نزهة الجلساء»، وألف أسامة بن منقذ كتاباً في خمسة عشر مجلداً في أخبار النساء، ضاع معظمه، ووقف السيوطي على ستة أجزاء منها: «كتاب النساء» للجاحظ، أخبار الوافدات على معاوية، عيون المرقصات والمطربات، إلى غير ذلك فالقائمة تطول في هذا الصدد. فهل هذا كان من المغيب أو المهمش؟ أليس هذا هو الصوت مقابل الفحولة؟

القضية الثانية هي قضية الحذف من التراث المطروحة حديثاً، وهي في الواقع ليست حديثة، ولم يكن ديوان جرير أول الكتب التي تعرضت لعملية حذف، وإنما كانت تضرب بجذورها في القرون الماضية، ومن المؤسف أن الآباء اليسوعيين أول من بدؤوها لأغراض دينية مغلفة بأغراض أخلاقية. وأول ما ظهر من هذه الكتب ديون أبي العتاهية الذي صدر عام ١٩٨٠م، تحت عنوان ((الأنوار الزاهية في أشعار أبو العتاهية)) حيث حرفت كل العبارات الدينية ذات المدلول الإسلامي أما بحذفها أو بإحلال عبارات دنيوية، ليستمر هذا المنهج بعد ذلك حتى تلقفه الشيخ محمد الخضري في مصر، فأصدر طبعة من مهذب الأغاني، أثارت عليه طه حسين وكل المجددين في ذلك الوقت. واستمرت هذه القضية حتى يومنا هذا، فمنذ سنة أو سنتين طبع كتاب بعنوان ((الكنس الجواري في أخبار الجواري)) وأرى بأن محققه بكل صراحة يقول: ((وقد حذفت وغيرت وبدلت ما يتنافى مع الأخلاق))، وعلى ذلك فديوان



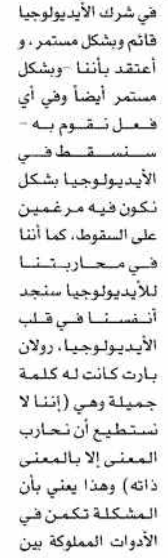
جرير ليس هو أول من تعرض للموضوع، والأمثلة تطول والشواهد عليها كثيرة أيضاً.
أما فيما يتعلق بقولك عن الجاحظ بأنه ليس عربياً وليس أعجمياً، فإن ما أظنه في هذا هو أنك قد جانبت الصواب، ذلك لأن الجاحظ عربي، وما كان ينبغي لك أن تنساق وراء خبر دون التحقق من مصدره، وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن إشارة ياقوت الحموي في كتابه (معجم الأدباء) هي ان جد الجاحظ كان أسود، ليست دليلاً على أنه لم يكن من أصل عربي، وربما هذا ما ذهب له بعض المستشرقين ومن تابعهم من أمثال طه حسين وشوقي ضيف. وقد أغفلت أخبار موثوقة رواها مثلاً أبو سعد البذخي وهو اعجمي فارسي يقول: الجاحظ عربي حليبتاً من كنانة فلو كان أعجمياً أو ذا احلاً اعجمي لفخر به البرقي ولذكر هذا، فعروبة الجاحظ ليست موضع شك وخاصة في دفاعه الحار عن العروبه.

فواز طوقان : لا أستطيع أن أخوض في نقد منهج الغذامي، لأنني شخصياً لست متمكناً في تفاصيل النظرية والتطبيق عليها. أما من حيث المشكلة، فقد ذكر الدكتور الغذامي العصر الأموي والفحولة، أقول: إن مشكلة العصر الأموي مشكلة منهجية يجب أن ينتبه إليها كل من يبحث في سجل التراث. فمشكلة العصر الأموي أنه دوّن في العصر العباسي ودوّن من قبل عنصرين مناهضين: العنصر الشيعي والعنصر العباسي، ولو أنهما في المرحلة الأولى كانا فرس رهان واحد. ففضائل الأمويين يختصرها الطبري، وعندما يذكر مساوئهم يتبحر، حتى إذا ماجاء إلى مذبحة أبي فطرس مثلاً التي اقترفها عبدالله بن علي ذكرها في سطر ونصف، فهذا الرجل اشتهر بتقليب الروايات والأمور. كذلك ما كتب عن العصر الأموي لم يلتزم النظرة الواقعية، غير أن ما كتب عن ولع الأمويين بالخمر أو ما اشتهر عن الوليد أبي يزيد.. إلخ، من صفات سيئة لا نجدها على أرض الواقع، فهناك العديد من المساجد الصغيرة في كل منشأة أموية في بلاد الشام بلغت أكثر من ١٨٤ منشأة أحصيتها بنفسي، في كل منشأة مسجد حتى الحمام الصغير في المتنزه الصغير للعيد يتحلى بمسجد. كما اعتنوا بالمشاهد الدينية وجمع الحديث والسيرة النبوية، ومن ثم علينا التحوط كثيراً في الحديث عن العصر الأموي بطريقة جازمة، لأنه عصر مجزأ، يتخلله عصر الزبيريين وعصر المعارضة.. إلخ، وكل الأفكار التي تصارع عليها الفلاسفة نشأت في العصر الأموي، والمعتزلة ما جاءت إلا للرد على قضية الخلافة والدهرية والجبرية، ومن ثم يجب أن لا نقع في المشكلة المنهجية، في حكمنا على العصر الأموي وبالذات في قضية الشعر، وفحولته. فجرير والفرزدق والأخطل كلهم كانوا إعلاميين يدافعون عن السلطة الحاكمة، وهناك إعلاميون آخرون يدافعون عن المعارضة، وبذلك لا نستطيع أن نحكم على قصائد جرير في مدح عبدالملك بن مروان في أنها فحلة.

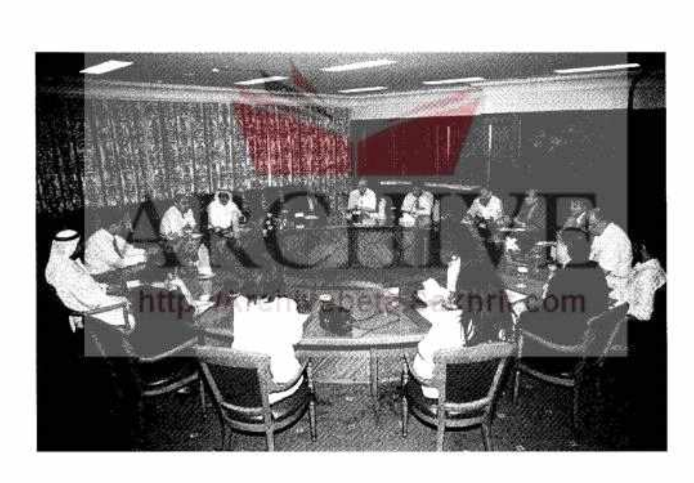
عبدالله الغذامي : لاشك في أننا قرأنا الأموي عبر التدوين العباسي، وقرأنا الجاهلي أيضاً عبر التدوين العباسي، و في اعتقادي بأن حادثة التدوين في العصر العباسي من أخطر الأمور التي جرت في ثقافتنا، و تكاد تكون مسألة الوقوف على تلك الحادثة، وقراءتها من الأمور الهامة جداً لكي يكون بإمكاننا أن نفهم ثقافتنا، وإن أي إغفال في قراءة هذه الظاهرة سيجعلنا نغفل أموراً كثيرة، وستصبح كثيرٌ من الأمور في مقام المسلمات التي تنبني وفق واقع غير صحيح . فالتدوين كان يجري عبر آليات عديدة ومتشابكة، ومعقدة وهو بحاجة لأن نعمل على تفكيك تلك العقد التي تكونت في بناه وتخلقت من خلاله، و مما لا شك فيه أن التدوين قد انتهى لأن يكون نسقاً، كما أن المدون أصبح يدون مستجيباً لشروط لعبة التدوين التي تتحدد من خلال الواقع الذي يديرها .

منذر عياشي : المنهج كما تم عرضه مدعاة للفتنة بمعنى الإغراء به والإعجاب نحو الوقوف عليه. وهو جهاز مفاهيمي متين ويصعب اختراقه بسهولة ولكن وراء هذا الجهاز المفاهيمي الذي يمكن للباحث أن يغلف نفسه، ثمة حذر من السقوط في الأيدلوجيا، ولكي لا أطيل عليكم سأبدأ بالجوهري: تكلمت على مفهوم الفحولة، ومفهوم الفحولة، كان أجدى وفق هذا المنهج أن يتم تناوله بوصفه معطى ثقافياً، والذي ألحظه، أنه انتقل من كونه معطى ثقافياً إلى كونه معطى أيدلوجياً ينطوي على حكم قيمة. أنا لا أرى في المعطيات الثقافية بعد الحكم، حكم القيمة بينما الآن وأنت تطلق على لسانك كلمة «فحولي» بدأت أخشى على غيري وعلى نفسي أو على تراثي، كأنما أقول صارت هناك مفاهيم تطلق في عصرنا كالكافر أو رجعي أو تقدمي.. والآن دخل مفهوم فحولي ومن الممكن أن أرد عليك (ضاحكاً) يا أنثوي يا مخنث، أنا أريد أن أتكلم على الفحولة بوصفه معطى ثقافياً وليس بوصفه ناتجاً أيديولوجياً ينطوي على حكم قيمة.

عبدالله الغذامي: هاجس الخوف من السقوط



في شرك الأيديولوجيا قائم وبشكل مستمر، و أعتقد بأننا -وبشكل مستمر أيضاً وفي أي فعل نقوم به- سنسقط في الأيديولوجيا بشكل نكون فيه مرغمين على السقوط، كما أننا في محاربتنا للأيديولوجيا سنجد أنفسنا في قلب الأيديولوجيا، رولان بارت كانت له كلمة جميلة وهي (إننا لا نستطيع أن نحارب المعنى إلا بالمعنى ذاته) وهذا يعني بأن المشكلة تكمن في الأدوات المملوكة بين أيدينا، وهذا لا يعني بأننا إذا كنا عاجزين عن التخلص من الأيديولوجيا ألا نقوم بفعل الفضح لها، لكن لو تساءلنا ما الطريق إلى فضح الأيديولوجيا ؟ أعتقد بأنه ليس ثمة طريقة لفضح الأيديولوجيا إلا وجود النقد ونقد للنقد، ربما يكون هذا هو السبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله فضح الأيديولوجيا، الأيديولوجيا حالة من حالات العمى، حالة عدم إدراك لابد من فضحها. هل يمكن أن نتعامل مع الفحولة كمعطى ثقافي؟ نعم، معطى ثقافي وإن جنحت إلى الفحولة، فمن دون شك في أن ثمة خللاً إما في الإرسال أو الاستقبال أو في التعامل مع المفهوم، فالمفهوم دائماً ما يكون ذا طبيعة زئبقية، ينحرف رغماً عنه بطريقة أو بأخرى، إذن، ما الحدود التي تجعلنا نضبط المفهوم لكي لا ينزلق ؟ لاشك في أنها المنظومة المصطلحية، لكن قد يقول البعض إننا لسنا بحاجة لهذا الكم من النظريات والمصطلحات، وهذا قد يكون صحيحاً بالنسبة



للقارئ الذي يستهلك الثقافة ويكون دوره مقتصراً على القراءة والفهم. أما بالنسبة للإنسان الذي يسعى لإنتاج هذه المعرفة فإنها ضرورية جداً بالنسبة له، ومالم يضبط نفسه بمنظومة مصطلحية، فإنه سيجد نفسه منتجاً لكلام لا معنى له أصلاً. الضابط المصطلحي له فوائده وله مضاره، فقد تجد نفسك وأنت تتعامل مع إشكالية ما، بأنه من الممكن أن تقدم لك هذه الإشكالية بمعانٍ متعددة، لكنك تمتنع عن الأخذ بهذه المعاني، لأنها لا تتوافق و جهازك المفهومي و المصطلحي، لأنك لو قمت بالتعاطي معها، فإنك ستجد بأنها ستحدث خللاً في الضابط المصطلحي لديك، ودائماً ما يكون الإنسان المنهجي معرضاً إلى نوع من الابتسار، إلى نوع من الاعتداء، ففي مرة من المرات وفي مناقشة جرت في السعودية، قالوا لي: إنك تلوي أعناق النصوص، قلت لاشك في أنني ألوي أعناق النصوص، ولو أنني لم أفعل ذلك فإنني لن أصل إلى ما أريده، وقد يتصور البعض بأن هذا خطأ في اللعبة النظرية فيما هو واجب اللعبة. وقد قال آخر، إنك تقوّل النص ما لم ينوِ قوله، قلت له أيضاً، هذا صحيح، فلو ظل النص على ما قاله، فإنه لن يكون لوجودي داعٍ، وإذا لم أقتحم النص لأقوّله ما لم يقل فإني لم أفعل شيئاً، ما قاله النص، قاله وانتهى الأمر، كما أنني لست بحاجة إلى أن أقول إن النص قال ما قاله فعلاً ، إذن لابد من أن يكون دخولي، غايته تقويل النص مالم يقله، وإذا لم أفعل هذا فأنا لم أنتج معرفة . ولا شك في أن طرح مثل هذه الأسئلة مشروع، ولا بأس في أن نفتح صدورنا لها، ولكن هذا هو شرط اللعبة المنهجية العلمية، والذي يريد أن يتيقن من شروط هذه اللعبة عليه أن يذهبها، ولا بد أن أبقى مع نظريتي ومنظومتي المصطلحية حتى لو هزمت، هذا هو شرط اللعبة ولا شك أن لها ثمنها، وأعتقد بأنه لابد أن تكون لدينا بعض الشجاعة، التي قد تفهم على أنها جرأة وربما تفهم على أنها وقاحة .

إبراهيم السعيد: أعجبتني الملحوظة التي ذكرتها قبل قليل، وهي أن الحداثة شملت الشعر، ولم تشمل العلوم الاجتماعية والإنسانية، وأنا شخصياً أعدُّ هذا الموضوع هاماً جداً، ولا بد أن نخصص له ندوة في يوم من الأيام. أودُّ أن أسأل د. الغذامي، فيما إذا كانت هناك أسباب لديه عن عدم اشتمال الحداثة للعلوم الإنسانية وبخاصة علم الاجتماع والسياسة والدراسات الدينية؟ هل يعتقد الدكتور الغذامي أن إغلاق باب الاجتهاد كان عاملاً أساسياً في تجميد الفكر العربي؟ هل هناك طريقة معينة لمقارنة العلم العربي والإسلامي بالفترات الأوروبية والعصور الوسطى وخاصة عصر النهضة؟ وهل من الممكن أن تظهر طبقة من المفكرين في عصرنا هذا إذا ضمّنّا لهم أن باب الاجتهاد مفتوح في جميع الميادين؟ وهذا يعني ضرورة التأكيد على مفهوم الحرية هل هو مناقض للتعاليم الإسلامية أم هو جزء منها؟ وهل الإنسان نفسه هو الذي منع الحرية؟ وادعى أنه بعيد عن المبادئ الإسلامية؟ أنا أعتقد شخصياً أن الوقت قد حان للمفكر العربي أن يعلن أنه ينتمي إلى طبقة المفكرين، وأن للمفكر دوراً أساسياً يجب أن يلعبه. هل من الممكن أن يظهر لنا سان تومس أكونيس.. أو أن يظهر لنا شخص آخر، ولماذا؟

عبدالله الغذامي: ليس هناك شك في أن قضية فشل المشروع الحداثي، يتطلب منا وقفة متأنية نناقش من خلالها الأسباب، و العوامل التي أدت لفشل ذلك المشروع، وكما تفضلت واقترحت بأنه لابد من عقد ندوة علمية متخصصة نناقش من خلالها هذه القضية، وأعتقد بأن هذا هو سؤال الأسئلة، الذي يمكّننا من قراءة المعطى الثقافي على مدى الخمسين عاماً الماضية، كيف كان وضعه؟ و كيف هي حقيقته؟، هذا إذا كنا نرغب في الانتقال بشكل نكون فيه أقل عيوباً في الخمسين سنة القادمة، وما أعتقده هو أن فشل الحداثة العربية كان ناتجاً عن عدة أسباب، كان من بينها ما ركزت عليه في كتاب النقد الثقافي، وهو أن فشل الحداثة العربية ناتج عن كونها قد دخلت إلى موضوع التنوير عبر بوابة الشعر، وبما أن الشعر خطاب لامنطقي وغير عقلاني، فإنه من غير المعقول أن يكون هذا المشروع مشروعاً تنويرياً يعتمد العقل و المنطق. وبما أننا دخلنا من البوابة الخطأ، فإنه من الطبيعي ألا نصل إلى الموقع الصحيح. وما حدث في حداثتنا هو أننا كنا ننتج كتباً ومقولات وصراعات كثيرة، وفي نهاية الأمر كانت المحصلة لا شيء، وأنا معك في أن مفهوم الحرية والعدالة هو لب الجوهر الديني، وهذا قد أسيء له، بمعنى أن الدين أيضاً قد فهم فهماً شعرياً، فالقرآن والوحي والنص الديني بمفاهيمه وقيمه قد تحولت وتشعرنت في أذهان الناس، فبدلاً من أن تكون قيمة عقلية تقيم شروط الحرية و العدالة و الإنسانية يكون العكس، ما الخلل هنا إذن؟ أعتقد بأن الخلل ليس في النص الديني، الخلل في النسق الثقافي الذي هو متشعرن عند العرب، كل الأمم لديها شعر، الإنجليز مثلاً ،، لديهم أشعارهم التي هي من أرقى الأشعار، لكنها لم تؤثر على الأشياء الأخرى، فالشعر لديهم له موقعه الخاص، كما للعقل و الفلسفة مكانهما الخاص، الخلل الذي عندنا يكمن في وجود خطاب مستحكم وفاعل، يمارس دوره المهيمن منذ أواخر العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، وهو الشعر، والشعر هنا ليس بمعنى الأبيات الشعرية وإنما النسق الشعري، فقد كان العرب الأوائل يعرّفون الشعر على أنه لإثارة الانفعال وأن الخطابة للإقناع، لكن عندما ننظر إلى الخطابة من سحبان وائل إلى يومنا هذا، فإننا سنجد بأنها لا تتعدى الوصف وتهدف إلى إثارة الانفعال، وإنها ليست ذلك الخطاب العقلاني، وكذلك حينما تقرأ رسائل أمير البيان غسلان، فإنك تجد بأنها في مجملها جمل بلاغية، وهذا ما هو واضح ومخيف في بعض كتابات طه حسين، فعندما تشرع في قراءتها فإنك ستجدها مكتظة بطنطنات لفظية، جمل مكررة، الجملة الواحدة تتكرر أكثر من عشر مرات في الوقت الذي يكون قالب المعنى واحداً، الجملة الأولى قيل فيها المعنى، فلماذا عشر الجمل الأخرى؟ اللغة ابتذلت فأصبح الخطاب، خطاباً لا عقلانياً وجدانياً، لا يمكنه أن ينتج سوى الأوهام التي تكون بعيدة كل البعد عن الحقائق.
ففي اعتقادي بأن فشل الحداثة العربية ناتج عن أنها قد دخلت من بوابة ما هو وجداني ولو أنها دخلت من بوابة ما هو عقلاني ومنطقي، لكانت قد أنجزت ولن أزعم بأنها كانت ستحقق نجاحاً كاملاً، فهناك مئات العقبات، ولكن على الأقل كنا سننجز وسيكون هناك نوع من أنواع التراكم، فدخول حداثتنا من بوابة الوجداني أسس لعقد ومشكلات كثيرة كانت سبباً في فشل حداثتنا، وفي كتابي النقد الثقافي أشرت إلى أن خطاب أدونيس، خطاب سحراني مقابل العقلاني، خطاب كان متقناً لكنه لا يفضي إلى خطاب عقلاني أو منطقي.

محمد البنكي: كنت أراقب الأمور من زاوية أخرى.. في يوم من الأيام أنت تعاملت مع رولان كإشارة حرة وجاء من بعدك دكتور معجب الزهراني في إحدى دراساته وتعامل معك كإشارة حرة. أودُّ أن أتعامل مع الغذامي الآن من الزاوية التي أهجس بها كمصطلح. عبدالله الغذامي منذ الخطيئة والتفكير.. إلخ. هذه الهجرات.. ما الذي يمكن التماسه من وراءها؟ سنحت لي فرصة فعدت إلى قراءة بحث كان الغذامي قد ألقاه عام ١٩٩٥م في الكويت، عن الآفاق التي ستكون للنقد الأدبي، وقلت لعلني أعثر في فجوات ما بين السطور عن أشياء تحدثني عن شيء، من هذه الانتقالات والمسارب الخفية التي كانت تجرى في نسق مشروع الغذامي، لا أدري إن كنت وقعت على أشياء تمنيتها أو لا، وقد كان الحديث منشغلاً طوال الوقت بمسألة التسارعات، وكيف نجاريها أو نباريها؟ الذي أعتقد أن هذا الحديث عن التسارعات يتركني أمام سؤال قد يبدو تقليدياً، ولكن السؤال: ما المعايير التي تحكمنا إزاء هذه التسارعات فكرة الحد، فكرة الغاية؟ نحن الآن نتحدث عن انتقاله من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي الجمالي.. أين سيكون؟ أرى أننا لا نتلبث كثيراً أمام أسئلة، قد تكون بحاجة إلى شيء من الوقوف الطويل حولها. إني ألمح في خطابك الذي كان يتحدث عن ثقافة الأسئلة بنية خفية صارت تتلبث في الكثير من الجمل واليقينيات، والغاء أحكام القيمة التي تبدو لي مفزعة أحياناً، وهذه الأشياء حقيقة تفزعني، ولم ألتمسها بوضوح.. وأعتقد أن جانباً ما يبرزها عندك، هي الروح البرغماتية التي تتعامل مع رولان بارت ثم مع إيكو ثم مع إدوارد سعيد تحت مبرر الاستخدام والاستثمار.. أنا أعتقد بأن الاستخدام والاستثمار يكون مبرراً إجرائياً مسعفاً، وقد يكون مساوقاً لهذه التحولات السريعة التي تسبقني كقارئ، ولا أستطيع أن أوفّيها حقها، ولكنها تطرح عليَّ أسئلة كثيرة لا أجد لها إجابات.
نقطة أخرى فقط أريد أن أطرحها، والذي أريد أن

أسأله الدكتور عبدالله الآن هو الحديث عن الجملة الثقافية إزاء الجملة النحوية والجملة البلاغية، لو أننا مارسنا نوعاً من الارتداد الزمني إلى الخطيئة والتفكير، كيف سيقرأ د. الغذامي حمزة شحاته من خلال هذه المقولات المطروحة الآن؟ هل ستختلف القراءة؟ أعتقد بأننا ربما نجد بعض الإجابات عن تحولات في الجهاز المفاهيمي منذ اللحظة التي حضر فيها مشروع عبدالله الغذامي عند القارئ العربي إلى هذه اللحظة.

عبدالله الغذامي: إذا كانت مسألة الهجرات والتحولات والتغيرات تفزعك، ففي حقيقة الأمر فإنها تفزعني أنا أيضاً، فمسألة أن أعمل وأمضي في مشاريعي دون الاكتراث بالآخرين و العالم، و أن أكون واقعاً في شرك الغرور، وأزعم بأن كل ما يصدر عني لا يحتمل الخطأ وليس لي شأن بالعالم، طبعاً لا،، فأنا معني بالعالم، معني بالناس، لكن ما يمكنني أن أقوله هنا هو أن كل خطوة نخطوها تحتمل الصواب والخطأ معاً، كما لو أنك كنت تمشي في رمال متحركة، قد يحالفك الحظ في عبورها ومن الممكن أيضاً، أن لايحالفك الحظ فتقع فيها.

كما أعتقد بأن وظيفة المفكر الحر في عالمنا اليوم هي تقديم نفسه شهيداً أو ضحية، مثله مثل الجندي الذي يذهب ليقاوم إسرائيل في جنوب لبنان، هو ذاهب للقتال، للمقاومة وليس في اعتقاده احتمال التراجع أو الرجوع، ربما يكون هناك احتمال لرجوعه حياً ومن مصلحة المقاومة أن يرجع حياً ليقف مجدداً في وجه العدو الإسرائيلي و يقاوم، لكن هناك أيضاً احتمال عدم العودة و الموت، وما أعتقده هو أنه لابد أن يكون المفكر على هذا النحو، يقدم نفسه على أنه شهيد، يقدم نفسه على أنه سيعمل بشراسة المقاتل في مواجهة الموت، وفي اعتقادي بأن هذا الأمر هو ما ينقصنا في العالم العربي، فالذين يشتغلون في حفر المعرفة ويستمرون فيها قلة قليلة.

وأنا مؤمن بأن الإنجاز المعرفي ليس فردياً، الفرد واحد من جيل يتحضر للعمل، فبمقدار ما يعمل أفراد هذا الجيل، بمقدار ما أقوم أنا بارتكاب الأخطاء، التي سيقابلها ومن دون شك، فإن الطرف الآخر سيتلقى أخطائي، وإنني على الأقل قد كشفت بعض أخطائي وسهلت المهمة لباحث آخر. وأنا شخصياً لدي الشجاعة في الإقدام على الأشياء، بشرط أن أستمع لآراء الآخرين و ألا يكون هناك شعور في أن ما يوجه لي من آراء و أسئلة هو بقصد إحراجي و إخراجي أو إنهم إذا انتقدوني فإنني أكون قد انتهيت، لا أطلب لعبة النقد كاملة وأطالب الطرف الآخر بأن يلعب لعبة النقد معي، وأقول إن النقد الذي يوجه لي هو تعديل لمساراتي، وهذا هو ضمان الاستمرارية و البقاء.

أما سؤالك الخبيث عن حمزة شحاته، وما الذي قدمناه ولم نقدمه ؟ طبعاً لوقلت لك نعم، أنا قرأت حمزة شحاته قراءة ثقافية، فإنك ستقول إذن (ياعبدالله) مفهوماتك التي جئت بها لم تقدم شيئاً، لأنها لا تختلف عن مفهوماتك التي سبق أن طرحتها قبل خمس عشرة سنة، ولو أنني قلت لك لا، وإنك لو قرأت مفهوماتي هذه، فإنني سأخرج بنتائج أخرى، ستقول حينها هذا معناه أنك تخليت عن مشاريعك الأولى، فأنت وضعتني في ورطة، ورطة بوليسية وتحقيقية. لكنني سأقول لك وبكل صراحة، إننا بحثنا عن عنصر خفي ينتظم في هذه الأشياء ويجعلها تنمو لا بإلغاء ذات القديم، وإنما تنمو بخطوط أكثر إنضاجاً لنفسها، هذا الذي أظنه، الذي أظن أن الحوار الذي جرى عن الخطيئة و التكفير والمعارضة الضخمة التي جرت عليه، وكون صاحبه يتهم بالكفر ويُخطَب فيه في الجوامع ..إلخ، ويأتي ذلك الكم الكبير من الأسئلة التي أعتقد بأنها أسهمت بشكل كبير جداً في تطوير أدواتي وتطوير طرق اتصالي مع الناس، بحيث إنني لم أعدُ أو أتعامل مع هؤلاء الناس على أنهم أعداء أو خصوم، ذلك لأنهم جزء من جمهور، أنا مسؤول عنه، وما أعتقده هو أن تجعل هؤلاء المجاميع من الناس يعيشون حالة الاطمئنان و العمل على نفي تلك الفكرة التي تستحكم في أذهانهم، وهي إنك إنسان مدمر، جئت لتدمير الإسلام والأمة العربية، ومقصدك تدمير فكرة الوحدة وتدعو إلى تغريب الأمة ..إلخ، إذا ظن الجمهور فيك هذا الظن، وتكوّنت حالة من حالات العداء بينك وبين الناس، فإنها ستكون العقبة الأولى وحائلاً دون وصول رسالتك، وربما كان من الخطورة أن يسمح الباحث لمثل هذه الأفكار أن تتخلق فيصبح الجو عدائياً بينه وبين الناس فينقطع الاتصال، الصراع الذي جرى على الخطيئة والتكفير جعلني أطور مفهوماتي وربما كانت المنظومة المصطلحية في (تشريح النص) أكثر دقة من الخطيئة و التكفير، و نموذج المفهومات الخمسة بعد ذلك في (الكتابة ضد الكتابة) أخذ بعداً آخر متعلقاً بمستقبل الخطاب النقدي، وفي كتاب (المرأة و اللغة) أخذ الجانب التطبيقي مضمر النظرية، بعدها وصلت إلى مجموعة المنظومة المصطلحية التي أعتقد بأنها لا تختلف من حيث حزمة المصطلحات، التي هي في النقد النصوصي بكل شخوصه وأسمائه التي نعرفها، لكنني استثمرتها بطريقة عُدّلت وحُوّرت لكي تتناسق مع الإشكالية المطروحة أمامها .

عبدالكريم حسن: في الواقع سؤالي محدد وضيق وهو منهجي، ولا أدرى ما إذا كان مفهوم البنية ينفرد من خلال الرؤية الجديدة التي يطرحها الدكتور الغذامي في كتبه.

وهي أن مفهوم البنية مجموعة من العلاقات بين مجموعة من العناصر التي لو طرأ أي تغيير على أحدها لانسحب التغير على بقية العناصر الأخرى، فالتركيز على عنصر من هذه العناصر كأن يكون المذكر أو المؤنث، ألا يخل كثيراً بمفهوم العلاقة بين العناصر فلا يمكن في رأيي لا نحوياً ولا لغوياً ولا ثقافياً أن نعزل عنصراً عن آخر، أنا أعرف الدكتور عبدالله في ثقافته المنهجية فهو بنيوي تفكيكي حداثي، وهو متمرس بهذه المناهج، أما أن يكون طرفا المقولة الواحدة حدين متعارضين إلى درجة الطلاق، فهذا هو ما أخشاه، بمعنى آخر مقولة رجل وامرأة حدان يجتمعان في مقولة واحدة هي الإنسان، وهي تشكل بدورها حداً يلتقي مع حد آخر في مقولة أعلى، بمعنى أن مفهومي رجل، امرأة يدخلن ضمن هرمية تراتبية معينة، إنسان، حيوان فينقلنا إلى مقولة أعلى، حي مع جامد، ثم ينقلنا إلى مقولة أعلى وهكذا، من خلال تفحصي للدكتور عبدالله أحس أحياناً أن طرفي المقولة الواحدة لا يمكن أن يلتقيا في المقولة الأعلى.

عبدالله الغذامي: سؤالك هام جداً، فلاشك أن موضوع البنية وتشكلاتها من تلك المجموعات المعقدة من النظم و العلاقات، يتطلب منا الحذر في التعامل معها، إذ إن إحداث أي خلل بعنصر من عناصرها سيؤدي إلى تحطيمها و تحويلها إلى بنية أخرى . جاك دريدا قدم لنا مقولة مفادها «إننا إذا أردنا أن نحطم البنية فإنه يجب أولاً أن نكتشف البنية نفسها»، كما أن مشروع دريدا الأصلي متركز على اكتشاف البنية ومن ثم يكون اكتشاف نقطة الضعف التي تتخللها، وبمعنى آخر تحديد تلك الطوبة التي إذا قمنا بسحبها فقد ينهار البناء كله، فمشروع جاك دريدا يرتكز على كشف البنية بغية تهديمها، بينما رولان بارت أعطى تفكيكية جاك دريدا (Deconstruction) بعداً آخر، وهو أن نكتشف البنية ليس بقصد تحطيمها ولكن بغية إعادة تركيبها، لكن إعادة التركيب هذه ستنتهي بنا لامحالة إلى بنية أخرى من صناعتنا نحن،مختلفة عن تلك التي قدمت لنا، فمنطقة اشتغالي تبدأ من هذه المنطقة، ولذلك كان ميلي إلى رولان بارت أكثر وربما كان هذا أحد الأسباب التي دفعتني لأن أترجم مصطلح (Deconstruction) إلى التشريحية وليست تفكيكية .

ومما لا شك فيه، أن لعبة التعامل مع المفاهيم غالباً ما تكون لعبة خطرة، إذ إن أي خطأ في استخدامها قد يحولها إلى عنصر مضاد، وهذا ما أعتقد بأنه قد جرى للبلاغة القديمة، وربما كانت المنظومة البلاغة أبرز ما كان في ثقافتنا، ولكن سوء استخدامها وعدم إتقان مسألة التعامل معها جعل البلاغية تموت، كما أن رجلاً مثل الجرجاني استطاع أن يطور المفهومات البلاغية ويحولها من حال إلى حال، بحيث جعلها كائناً حياً بإمكانه الإجابة عن هذه الإشكالات أو تلك، وفي تعاملنا مع البنية يجب أن نلعب لعبة مماثلة و نستفيد من ذلك المنهج الذي حوّل فيه الجرجاني مفهوم النظم من الباقلاني إليه، ولا شك في أن النظر في الكيفية التي أتقن فيها عملية التحويل و التوسيع بحيث يكون بإمكانها أن تجيب عن إشكالاته، أعتقد بأن هذا ما يفترض بنا أن نقوم به .

نخلة وهبة: إذا كان النص إفرازاً طبيعياً وعضوياً أو أنه شبه آلي للثقافة، و أن الدلالة المضمرة الناقضة للواعية لا يمكن للقارئ أن يعيها و لا يمكن للمنتج كذلك أن يعيها، ومن ناحية ثانية هي إفراز للثقافة وليست من إنتاج الكاتب.



سؤالي وبكل سذاجة، لماذا ندرس النص؟ ولماذا لا نذهب مباشرة إلى الثقافة ؟ ولماذا ندرس بارت وبرنار ولا ندرس رال فرنتن وسوزان ؟

عبد الله الغذامي: في واقع الأمر الثقافة تتجلى عبر نصوص، لكننا حينما نتحدث عن نص ونصوص في المفهوم النقدي الحديث، فإنه ليس النص بوصفه قصيدة أو قصة أو مقالة..إلخ. النص هو كل ما هو دال، طريقة جلوسك وتعابير وجهك وحركتك عبارة عن نصوص، لأنها تكون منتجة لتلك العلامة التي تمكنني من قراءتها بوصفها نصاً، ربما يكون نشاطنا متركزاً على النص الأدبي، لأنه في منطقة اشتغالنا، لكن ما أعتقده هو أنه يجب على الآخرين أن يتحركوا في مناطق اشتغالهم، لأنه ليس بإمكاني أن ألعب لعبة الأنثروبولوجي مثلاً، ذلك لأنني لا أتعاطى مع الأنثروبولوجي إلا كطالب معرفة وليس بوصفي أستاذاً متخصصاً، فاللغة وعلم اللغة واللسانيات والنحو والدلالات هي ما يخصني وما يمكنني الاشتغال عليه، بخلاف العلوم الأخرى التي يكون بإمكاني الاستفادة منها، استفدت من ليفي شتروس نعم، لكنني لست امتداداً له، لكني ومن دون شك امتداد لرولان بارت، كذلك استفدت من جاك دريدا لكنني أيضاً لست امتداداً له، لأن منطقة اشتغال دريدا تتركز في الخطاب الفلسفي، إذن بإمكاني أن أستفيد من هذا وذاك، لكن ليس بإمكاني أن أحوّل لعبتي لمنطقة لا أتقن اللعب فيها، لو أنني لعبت في منطقة لا أتقن اللعب فيها لأصبح من السذاجة بمكان أن أكون قد كشفت فيه نفسي أكثر من لو أنني كنت قد قدمت شيئاً.

بالنسبة للانتحال، صحيح أن الناحل يتوخى النموذج الأصلي، ولكننا افترضنا أن النسق الثقافي خارج عن وعي القارئ الناحل، فكيف يتوخاه من هذه الناحية؟ وإذا كان الشعر لا يصلح أن يكون خطاباً تنويرياً لأنه ليس عقلانياً، فإن اللغة كذلك ليست عقلانية، فلماذا نقبلها وعاء للخطاب التنويري ولا نقبل الشعر، وإذا كنا سنقبلها على علاتها فلنقبل الشعر أيضاً على علاته.

عبدالله الغذامي: اللغة ليست عقلانية لأنها تشعرنت، وبإمكان اللغة العربية أن تصبح لغة عقلانية، نحن باستخدامنا لها بطريقة ما أو بأخرى حوّلناها إلى لغة لا عقلانية ولا منطقية، وربما تكون الترجمة أبرز المناطق التي يمكن أن تكشف من خلالها مأزق اللغة العربية وفي أنها عقلانية ومنطقية أم لا، فالمترجم يجد صعوبة في نقل هذا النص أو ذاك من لغته الأصل إلى العربية، لأنه يقارن لغة بلغة . المشكلة أن لغة كالإنجليزية كما عبر شونكا، ليست لغة مجاز ولاشعر لأنه قد انتهى المجاز، ولأنها أصبحت لغة علم وعقل، وعندما سئل شونكا لماذا شعرك أذهل الناس حين كتبته بالإنجليزية ؟ قال : لأني جئت من بيئة إفريقية حاملاً وجعي، كما أنني أخذت أنحت في هذه اللغة التي هي ليست لغة شعرية وخلقت شعراً. من الممكن أن تكون اللغة العربية لغة بلاغية ومجازية ولكن لابد من الالتفات إلى مضار هيمنتها، إذ إن وجود المجاز و البلاغة مفيد وضار في الوقت ذاته، وهذا أيضاً لا يعني إغفال مزايا المجاز والبلاغة، وألا ندرك الخطورة التي قد تنجم عن مسألة التضحية بما هو جمالي، لكن ما أريد إيضاحه أو الإشارة له هو خطورة أن ينسحب ما هو جمالي على ما هو عقلي، نحن بحاجة إلى أن نحفر في لغتنا لنكتشف ذلك النسق العقلي المنطقي.

الانتحال ليس بمقدوره أن يصنع المضمر، وكذلك المؤلف ليس بإمكانه أن يصنع المضمر، المضمر تصنعه الثقافة، وبشكل عملي ثمة نصوص لايمكنها أن تدخل في منطقة اشتغال النقد الثقافي إلا بشرط النسق المضمر المناقض للنسق الواعي، وهذه النصوص لايمكنها أن تدخل في عينة البحث، إذ إن عينة البحث تشترط وجود هذا الشرط، كما أن ثمة شروطاً أخرى لم أذكرها بغية استكمالها. ولاشك في أن ذلك سيُحدِث خللاً كبيراً، لكون الكتاب الذي بين أيديكم عبارة عن أطروحة غير مكتملة، فهناك شروط أخرى للنسق لم أذكرها تكون بمثابة العنصر الضابط لهذا النسق وكيف هو كائن .

رفيقة رجب: هل يفهم من خطابك بأنك متفق مع عبدالقار الجرجاني عندما قال : إن الحقيقة هي الأصل و المجاز هو فرع من هذا الأصل، ولابد من عدم استخدام هذا المجاز إلا في الحالات الاضطرارية ، شعرت بأن الغذامي كأنما أخرج التورية من نسق عام هو المجاز الكلي على حد تعبيره، في حين أن التورية منذ السكاكي تعدُّ ضمن المجاز، عندما قسّم السكاكي البلاغة إلى بيان وبديع فهي ضمن علم البديع. سؤالي الثاني بالنسبة للمجاز الكلي بدلاً من المجاز المفرد أعتقد أنه كان موجوداً منذ القرن الخامس الهجري عندما ذكر عبدالقاهر الجرجاني «نظرية النظم» وذكر أن من المفروض أن ننظر إلى المجاز بشكل كلي على سبيل المثال. عندما تعرض لقضية (ربي إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا). كيف فسر المجاز على أنه مجاز كلي؟ فهل المجاز هو غير نظرية عبدالقاهر منذ القرن الخامس الهجري؟

وفيما يتعلق بموقف الدكتور من المجاز وعلاقة المجاز بالقصيدة من هذا الجانب، فالقصيدة والمجاز كلاهما واحد، ولا نستطيع أن نخرج المجاز، إلا وأصبح النص نصاً تعليمياً، «كلامنا لفظ مفيد كاستقم» إلخ. فما موقف الدكتور من هذا الجانب؟

عبدالله الغذامي: كما تعرفين فإن إزاء كلام الجرجاني هناك كلام لعدد من علماء اللغة وأنا أميل لهم، وهو أن الكلمة قبل أن تستخدم لم تكن حقيقية ولامجازاً، وإنما كان فعل الاستعمال هو الذي يصيرها حقيقة أو مجازاً، كما أن ما نسميه بالحقيقة هو اصطلاح عرفي لأنه ليس حقيقة، الحقيقة هو الشيء الجوهري، وما نسميه من كلام حقيقة في دلالته ليس حقيقة، وإنما هي دلالة تعارفية، اصطلاحية تواضع عليها مجموعة من الناس، ولو أنها كانت حقيقة لكانت كائناً عضوياً، أي أن تسميته كانت متخلقة معه، فكلمة (كأس) مثلاً، لم تكن تسمية حقيقية، متخلقة فيه وقد وجد بها، ولكن هذه التسمية جاءت تواضعاً بين الناس، فما يسمى حقيقة في البلاغة في جوهره ليس حقيقة.

سميرة بن عمو: أنا أنتمي إلى منطقة المغرب العربي، منطقة لم تنتج الكثير من الشعر، بمعنى آخر إن الشعر لم يكن مؤثراً فيها، ومع هذا فهي تتمتع بكل مساوىء الأمة العربية، هل مازلت مصراً على أن الشعر هو سبب كل أزماتنا الثقافية ؟ و هل تعدّ الفحولة مفهوماً ينتمي إلى نظام تصنيفي، استعاره البدوي من بيئته، ورتب بواسطته أشعاره من جهة، ورجاله من جهة، إذا قبلت أن نأخذ هذا الأمر بعين الاعتبار، ألا ترى إننا نعزل هذا المفهوم المحايد في الأساس عن سياقه التصنيفي، وإننا نحمّل الشاعر من خلاله كل أوزار واقعنا؟

عبدالله **الغذامي:** القضية بأن الشعر بقيمه انتقل إلى الفعاليات الأخرى، حتى الأفعال ظاهرها ليس شعرياً، لكن في جوهرها هي متشعرنة. هذا هو الخلل الذي حصل ولو أن الأمر اقتصر على أن للشعر عالمه و مجاله لاختلف الأمر وهذا هو مطلبنا. كما أنه ليس ثمة أمة إلا ولها شعر وأشعار ولها رموزها العظيمة، لكن الإشكال إنه حتى الأشياء التي ليست بشعرية قد تشعرنت، وقد تكلمت قبل قليل عن خطاب الجابري بوصفه خطاباً عقلانياً وموضوعياً، لكن ثمة ما هو متشعرن في خطاب الجابري، الإشكال إذن إنه حتى ما نعتقده أو نظنه بأنه عقلاني أو منطقي وغير شعري ينتهي به الأمر إلى أن يكون متلبساً بالقيم الشعرية، صحيح أن الفحولة كتصور أنثروبولوجي، انعكس على الأشياء التي هي من حوله بوصفه مؤسسة مسلكية وأيضاً ثقافية، مؤسسة لنظامها، فكيف يكون شيخ العشيرة و شاعر العشيرة وفارس العشيرة ؟ هذه النماذج الثلاثة في القبيلة هي نماذج السيادة، ولو أننا حصرناها أنثروبولوجياً من هذه البنية التي تقوم عليها القبيلة لكان الحديث لا قيمة له . هذه البنية انتقلت لتكون بنية القصيدة، وإذ ما قارنا بين بنية القصيدة وبين بنية القبيلة فإننا سنلمس تشابهاً تاماً بينهما، وعندما استقرت القصيدة في الوجدان العربي انتقلت أنساقها كقيم إلى المجتمع المدني العربي، فقد انتقل النموذج القبلي إلى النموذج الشعري والنموذج الشعري إلى نموذج المدينة، وبانتقاله هذا صار نموذجاً للمسالك الذهنية والعقلية، واستمر الأمر إلى هذه اللحظة، ووظيفتنا أن ننتقد آلات تنقل النموذج، وما فعلته، وأفرزته .■

حول كتاب : « ما هو الأدب » للدكتور رشاد رشدى

ما الأدب

فى نقد "ت . س . إليوت" والنقد العالمى ؟

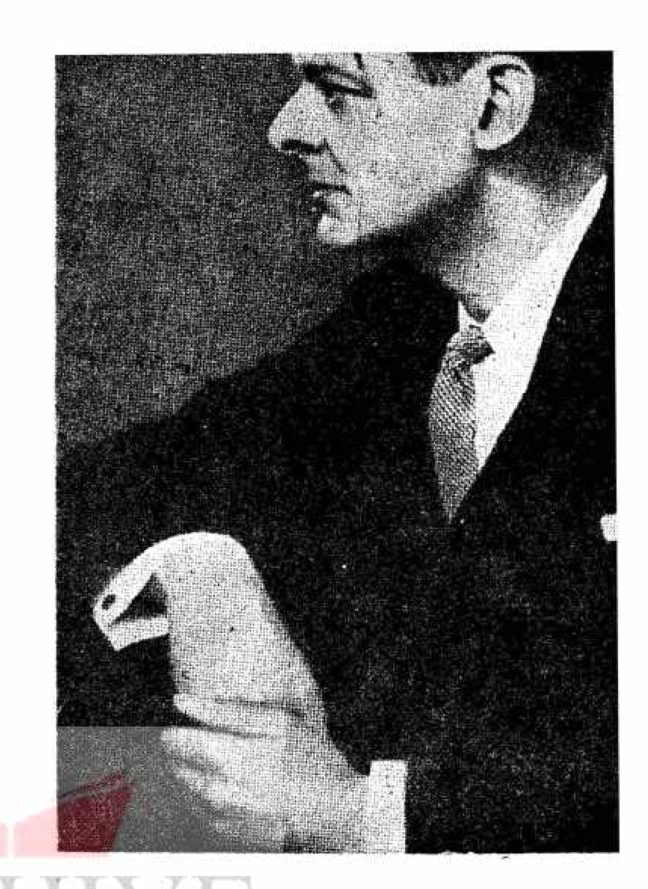
بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

يندرج الأدب فى عداد الفنون الجمالية من تشكيلية وتعبيرية ، وهو يشترك معها فى التعبير عن الحالات النفسية والوجدانات ؛ على أنه ينفرد دونها بأن أداة التعبير فيه هى اللغة ، واللغة فى أصلها وسيلة اجتماعية نفعية فى طبيعتها ، والأدب يطوعها للتعبير الفنى بما يضفى عليها من صبغة جمالية ، ولكن تظل وسيلته إلى ذلك هى الدلالة على المعانى فى ألفاظ مصوغة فى قالب جمالى . والمعانى فى ذاتها لا ترسم ولا توضع فى ألحان ، لكنها تجسم فى الكلام أو يوحى بها . ولهذا تظل دلالة الأدب أعمق وأوغل فى الوعى الاجتماعى من دلالات الفنون الأخرى ، على الرغم مما له من صلات عامة مشتركة تربطه بتلك الفنون . ذلك أنه يعتمد على اللغة ، وهى أصرح وأقوى فى تصويرها ومعانيها الاجتماعية من وسائل الفنون الأخرى .

ولذلك كانت للآداب رسالاتها القومية والوطنية والإنسانية التى تختلف باختلاف العصور ومطالبها . وطالما اجتهد فلاسفة النقد الأدبى وعلماء الجمال — منذ أفلاطون وأرسطو — فى جلاء النواحى الفنية للعمل الأدبى مع بيان صلته العميقة بالحياة والمجتمع ، ومع شرح ما له من أثر فى تنمية الوعى الإنسانى بعامة ، أو القومى والوطنى بخاصة . وإلى جانب هؤلاء قصر بعض النقاد همهم على شرح المقومات الجمالية للفن ، فى عصور معينة وملابسات خاصة ؛ لكن الناقد المتأمل حين يستوعب ما كتبه هؤلاء ، يقف على أن ما كتبوه كان بمثابة رد فعل لدعوات متطرفة رأوا فيها مساساً بالأصول الفنية للأدب ، وسرعان ما توسعوا فى نظرتهم للعمل الأدبى ، فنظروا إلى جوانبه الاجتماعية والإنسانية ، ثم شرحوها وتوسعوا أحياناً فى شرحها بما لا يدع مجالا للشك فى أن دعواتهم الأولى لدعم النواحى الفنية فحسب ، لم تكن إلا مقاومة موقوتة لدعوات خاصة ، فكانت — فى تاريخ النقد والفكر الإنسانى — بمثابة تطرف تولد عن تطرف آخر .

والباحث المنصف لا يبحث عن الحقيقة فى هذه الدعوات المتطرفة إلا إذا وضعها وضعها الحق فى قرائنها التاريخية ، ثم أضاف إليها ما يكملها من النظريات الأخرى المعتدلة التى عبر عنها أصحابها فى ظروف طبيعية . والخطر كل الخطر على النقد الأدبى أن نأخذ وجهة نظر خاصة لناقد عالمى كبير ، دون أن نربطها بملابساتها التاريخية التى قيلت فيها ، وأخطر من ذلك ألا نربطها بآراء الكاتب نفسه فى مراحل تفكيره الأخرى . فنظريات النقد الأدبى تتكامل إذا وضعت فى مواضعها التاريخية الصحيحة ، لأنها بمثابة استيعاب لوجوه الحقيقة فى حالاتها المتعددة .

والنقد الأدبى الحديث فى البلاد العربية فى حاجة ماسة إلى وعى تاريخى صحيح فيما يخص نظريات النقد الأدبى العالمية . وهذه هى السبيل للنهضة بالأدب الحديث



ت . س . إليوت

ونقده عندنا ، ولهذا كان من أخطر الأشياء على وعينا الأدبى ونقده أن نأخذ وجهة نظر خاصة ، ثم نقول إنها هى النقد الحديث لاشىء سواها ، دون أن نحلها محلها من حياة الكاتب من جهة ، ثم محلها من النقد العالمى من جهة أخرى .

• • •

لقد ثارت بنفسى هذه الخواطر عند قراءة الكتيب الذى أصدره الزميل الأستاذ الدكتور رشاد رشدى بعنوان : «ماهو الأدب» لما لمؤلفه من مكانة وقدر — على مابيننا من خلاف فى وجهة النظر العلمية فى النقد الأدبى ، وهو الحقل الذى يشتغل فيه كلانا .

ولن يكون هذا المقال نقداً للكتاب المذكور بقدر ماهو تقرير لقضايا خطيرة فى النقد الأدبى الحديث أوجز القول فيها على حسب ما اتخذت لنفسى — فى كتبى ومحاضراتى — من منهج فى النقد رأيت أننا فى حاجة إليه فى هذه المرحلة من مراحل نهضتنا وتطورنا .

والكتاب — على صغره — يمس مسائل كثيرة ، لا بد لمعالجتها على حسب ما أشرت إليه من منهج فى صدر هذا المقال — من مقالات متعددة ، لكن الأفكار الجوهرية فيه تدور حول (موضوعية الأدب) ثم (استقلال الأدب) فى ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، أو حيوية . ولايكاد يعتمد المؤلف فى ذلك كله على غير ت . س . إليوت ، فى مرحلة من مراحل تفكيره ، كما سنشرح .

وحق لنا أن نتحدث — بهذه المناسبة — عن هذا الناقد العالمى العظيم ، فنجلو بعض جوانب نقده لذاتها ، لأنه أثر فى نقدنا العربى الحديث ، وفى شعرائنا وبخاصة لدى من تثقفوا بالثقافة الإنجليزية . ولكنا سنبدأ من الكتاب الذى كان السبب فى كتابتنا هذا المقال ، مبينين مصادره من ت . س . إليوت ، ذاكرين مصادر هذا الناقد العظيم ، ومشيرين إلى ما دفعه إلى هذه النظرة فى أولى مراحل حياته فى النقد ، لنذكر كيف تطور هذا الناقد نفسه فعدل عن هذه الآراء ، أو توسع فيها .

ولن نطيل فى الحديث عن « موضوعية الأدب » التى هى محور الفصلين الأول والثانى من كتاب الدكتور رشاد رشدى ، لأنها ناحية فنية محضة لا تمس قضية الأدب والحياة . وهى دائرة فى نقد ت . س . إليوت حول ما سماه : (المعادل الموضوعى) الذى يخلقه الكاتب . وقصده ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل يخلق عملا أدبيًّا فيه مقوماته الفنية الداخلية التى تكفل — فنيًّا — تبرير الأحاسيس والأفكار والإقناع بها لدى القارئ ، بحيث لا يحس أن الكاتب يفضى إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر إثارة مباشرة .

وعبارة الدكتور رشاد فى كتابه (ص٢) : البلاغة هى

« أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الإحساس أو يعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا (المعادل الموضوعى) استطاع أن يثير فى القارىء الإحساس الذى يهدف إلى إثارته » . وعبارة ت . س . إليوت أوضح ، وهذه ترجمتها : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى صورة فنية هى العثور على « معادل موضوعى » ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة »[١] . ولكن مؤلفنا يذكر شرحه لهذا المعادل فى تعريف البلاغة ويقرر أنها لم توجد فى النقد الأوروبى إلا بعد الحرب العالمية الأولى بفضل « إليوت » .

والواقع أن فكرة التبرير الموضوعى للعمل الفنى مقررة فى النقد الأدبى منذ الواقعية الأوروبية ، أى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وطالما نادى بها « فلوبير » حين دعا إلى أن يختفى الكاتب بشخصيته وراء عمله الأدبى ، فى « موضوعية » تظهر فيها أصالته ، ويعمم فيها تصوير أحاسيسه ، بحيث لا تظهر ذاته ظهوراً مباشراً فى عمله ، وعنده أن « العاطفة لا تخلق الشعر ، وكلما كنت ذاتيا فى الفن كنت ضعيفا »(٢)

وهذا المعنى يقرره كذلك « إميل زولا » فى مذهبــه الواقعى الطبيعى ، مقرراً مع ذلك أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق ، وفيما يسوق من قضــايا[٣] . ويتبعه فى هــذا كله « بلزاك »[٤] . وليس هؤلاء النقاد الكتّاب بمجهولين فى النقد الأوروبى ، بل إنهم ليسوا بمجهولين من ت . س . إليوت نفسه ، فهو يسير فى ذلك على درب مطروق ، على أن المصدر المباشر لفكرة ت . س . إليوت يرجع إلى هذه العبارة للناقد الفرنسى « أتنان دوسانڤيل » Othnin d'Haussonville ، وهى عبارة ذكرها — قبل إليوت — الناقد الفرنسى الآخر : « چوليان بندا » فى كتابه Belphégor (ص ١٤٠) وعنه نقلها « إليوت » فى كتابه Sacred Wood (ص ٤٢ من طبعة ١٩٢٨) وأعجب بها ، وهذه ترجمتها : « فى العمل الأدبى جهال غير ذاتى فى طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال عن مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جهال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد » أما الصبغة الرياضية التى أضفاها « إليوت » على الدعوة إلى موضوعية الأدب ، بتسميتها : المعادل الموضوعى an « objective correlative » فقد سبقه إليها أيضاً الشاعر الناقد الإنجليزى « إزرا پَونْد » ، إذ يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة : equation ، فيقول : إن الشعر « ... نوع من الرياضة الملهمة التى نقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، لكنها معادلات للانفعالات الإنسانية » (١) .

وفيما قدمنا اكتملت مصادر « إليوت » عن فكرته فى « موضوعية الأدب » . وهى مصــادر يعترف هو بها ، أو بكثير منها ، اعتراف العالم الباحث الصادق حين يكون على ثقة من نفسه . فليس لنا أن نزعم له ما لم يزعمه هو لنفسه . فهو فى ذلك كله يتبع كبار نقاد الغرب فيما أقروه حتى من قبل أن يولد .

ولا نريد بذلك أن نمحو أصالة « إليوت » . ففى الحق أنه ، قبل أن يتأثر بمصادره وبعد أن تأثر بها ، يرجع أولا إلى ما عاناه فى تجاربه بوصفه شاعراً . وفى دراساتنا المقارنة قاعدة لا نملُّ من تكرارها هى : أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، وأن الأفكار متفرقة

---

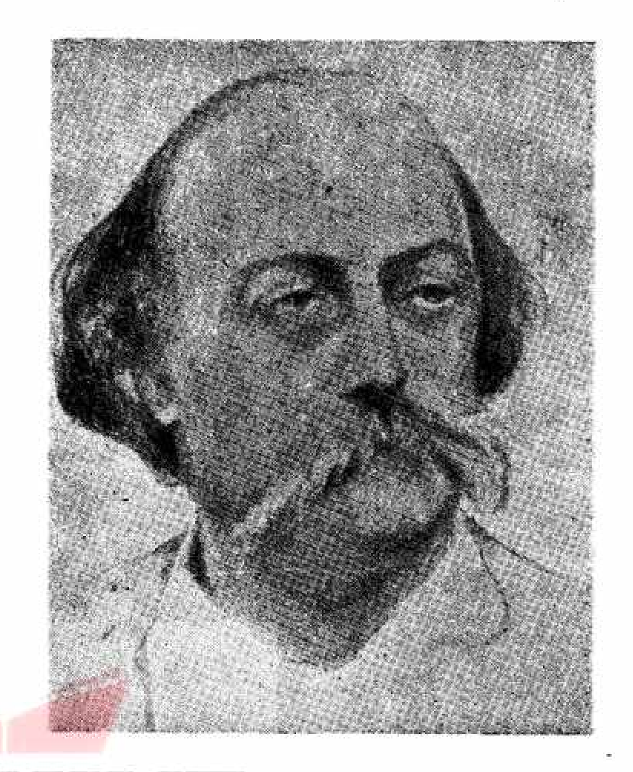
(١) انظر
T. S. Eliot : Sacred Wood, 1928, P. 100.
راجع أيضاً : Selected Essays الصفحات الأخيرة من مقال Hamlet and his Problems

(٢) راجع مثلا رسالته إلى « لويز كوليه » فى مارس ١٨٥٢

(٣) انظر :
E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 37-38, 68-69.

(٤) مقدمة قصصه التى عنوانها : المهزلة الإنسانية ، مقدمة طبعة ١٨٤٢

(١) انظر :
Ezra Pound : the spirit of Romance, p. 5.



فلوبير

مجزأة ملك الإنسانية جمعاء ، وكفى الناقد أو الكاتب أصالة أن يخلق منها كلاً تظهر فيه شخصيته . ولذا كان التأثر الهاضم غير ماس بأصالة الكاتب أو الناقد .

ويستنتج « إليوت » من قاعدته السابقة أن الفنان لا يعبر عن انفعالاته ، لكنه يحيلها فى عمله الفنى إلى صور موضوعية يعتمد فى إنتاجها على عقله الخالق. وعنده أن الانفعالات الذاتية للكاتب قد تظهر فى عمله الأدبى ، ولكن لا تتراءى إلا من خلال الأحداث أو التجربة المبررة موضوعياً . فالعمل الأدبى أشبه بمركب كيماوى تختفى فيه شخصية الكاتب المباشرة لتظهر فى طابع جديد معتمد على الفكر الخالق، لا على الانفعالات المباشرة (١)

وهنا يستشهد « إليوت » — فيما يستشهد — بمثال من الناقد الفرنسى : « ريمى دى جورمون » حين درس « فلوبير » ، فبين أنه عبر عن كثير من انفعالاته وتفاصيل حياته فى شخصيات قصصه التى خلقها[١].

ومعلوم أن شخصية « فريدريك » فى قصة « فلوبير » التى عنوانها : التربية العاطفية ، تمثل « فلوبير » نفسه فى شطر كبير من حياته ، لكنه أحالها إلى صور موضوعية مبررة بمجرى الأحداث وواقع حياة الناس فى عصره. ومشهور أن « فلوبير » نفسه قال : (« مدام بوفارى » هى أنا) لكنه فى كل ذلك يتبع الخلق الفنى الموضوعى ، وهو من أوائل من نادوا به .

وينمى « إليوت » الأفكار السابقة نفسها فى المقال الثانى من كتابه : Sacred Wood ، وعنوان هذا المقال : Tradition and the Individual Talent : « التقاليد والموهبة الفردية » وهو المقال الذى يعتمد عليه الدكتور رشاد رشدى فى حديثه عن « موضوعية الأدب » فى الفصل الثانى من كتابه ، وهو فى الحقيقة تتمة لفكرة « المعادلة الموضوعية » التى بدأ بها الكتاب معتمداً على المقال الثالث من كتاب « إليوت » السابق الذكر.

والفكرة المحورية فى هذا المقال أن الكاتب يهرب من التعبير المباشر عن انفعالاته فى خلقه الأدبى ، ويمحو فى خلقه الفنى هذه الانفعالات ، مضحياً بذات نفسه[٢] . وقد يبرع الكاتب فى تصوير التجارب التى تمثلها بفكره أكثر مما يبرع فى تمثيل ما عاناه فى الحياة من تجارب[٣] . ومعنى التقاليد tradition عند « إليوت » هو اعتداد الكاتب بتراث الأدب الماضى

(١) الدكتور رشاد رشدى : ما هو الأدب ص ٢ – ٣ وكذا :
T. S. Eliot : Sacred Wood, P. 53, 118-119.

(١) المرجع السابق ص ١٣٩ وكذا :
Rémy de Gourmont : Le Problème du Style, Paris 1938, P. 10 .

(٢) انظر Sacred Wood, P. 53, 58 والدكتور رشاد رشدى : ما هو الأدب ص ١٨ .

(٣) Socred Wood, P. 67-68. والفكرة مأخوذة عن Rémy de Gourmont فى كتابه le livre des Masques باريس ١٨٩٦ ص ١٩١ .

والإفادة منه فى حدود الأصالة . فخير إنتاج الكاتب هو ما يظهر فيه فى جلاء أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا [١] . وعلى الكاتب أن يكون على وعى بأن الآداب الأوروبية – منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب – تؤلف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويقاس كلٌّ إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث . ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولا وحده ، « إذ أن معناه وتقويمه كلاهما تقويم لصلته بالموتى من الشعراء والفنانين(٢)» .

وإدراك الكاتب للتراث التاريخى على هذا النحو ، هو فى الحقيقة خروج من الكاتب عن نطاق ذاته ، وغوص فى الوعى التاريخى للآداب لتغذية أصالته بها [٣] . وجوهر هذه الفكرة يأخذه « إليوت » عن النـــاقد الفرنسى « ريمى دى جورمون » حين قال : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب – كما لا وجود فى الطبيعة – لجيل تلقائى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال ، على أنها – بعد – ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها(٤)» .

* * *

والذى نخرج به مما سبق أن « إليوت » لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه ، كما لا يقطع الصلة بين الكاتب وبين العصر ، بوصفه امتداداً تاريخياً للفكر والفن ، وإنما كانت دعوته مقصورة على العمل الأدبى وناحية الكمال فى عملية الإنتاج الفنية . فإذا كان على الكاتب أن يتحاشى التعبير المبـــاشر عن انفعالاته ، فليس معنى ذلك أنه لا يعبر عنها بطريقة موضوعية ، كأن يعكسها فى شخصيات قصصه أو مسرحياته ، كما رأينا فى مثل « فلوبير » الذى يعجب به « إليوت » . وإذا كان الإنتاج الأدبى الكامل – على هذه الصورة – مستقلاً عن واقع حياة الكاتب المباشرة لأنه صورة موضوعية من ناحية الإقناع والصياغة ، فليس مستقلا عنها حقيقة ، لأنه أولا وآخراً تصوير لأفكار الكاتب ، ثم لأنه قد يظل ، فى واقع الأمر ، صورة يتراءى من ورائها واقع الحياة أو تشف هى عنه . على أنه لا استقلال للكاتب بعد ذلك عن التراث الأدبى الإنسانى فى الماضى أو فى عصره . وفى ضوء هذه الحقائق لا يمكن أن نجحد قيمة تاريخ الأدب بعامة ولا تاريخ الكاتب خاصة .

ذلك أن « إليوت » لم يرد بدعوته السابقة من استقلال الإنتاج الأدبى عن الواقع المباشر لحياة الكاتب إلا الرد على مبدأ من مبادئ «سانت بوف» كان قد راج فى نقد الدوماتيكيين ، مقاومةً من هؤلاء للمبادئ التقريرية (الروجمانيكية) الكلاسيكية ، وهذا المبدأ هو أن : « الأسلوب هو الكاتب » Le Style C'est l'homme بمعنى أن شخصية الكاتب فى حياته الواقعية تظهر فى أدبه عن وعى أو غير وعى .

وقد قصد « سانت بوف » فى نقده إلى بيان شخصية الكاتب من صُوَرِه الأدبية . وكان من نتيجة المغالاة فى هذا النوع من النقد أن أهملَتْ وحدة العمل الأدبى الفنية ، إذ صار هذا النقد بمثابة تجزىء للعمل الأدبى ، رغبة فى الكشف عن ذات الكاتب وصدقه فى إنتاجه . وإغفال وحدة العمل الأدبى فى النقد خطر على المقومات الأدبية الخاضعة لقوانين فنية قائمة بذاتها ، هى روح العمل الأدبى التى يجب أن يحسب الناقد لها كل حساب حرصاً على تقدُّم الأدب واكتمال ماهو جوهرىٌّ فيه .

وتلك هى حدود الفهم الصحيح التى يجب أن نقف عندها فى فهم دعوة « إليوت » إلى استقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب . فهو قطعاً لم يقض على صلة الكاتب بإنتاجه . فهذا الإنتاج – إذا استقل

---

(١) Sacred Wood, P. 47-48.

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ٥٣ .

(٤) انظر : R. de Gourmont : Promenades Littéraires, 5e serie, P. 131

عن حياة الكاتب الواقعية ، هو — دائماً — عند «إليوت» صورة لحياته الفكرية ، إذ الفكر هو وسيلة الكاتب إلى الخلق والإبداع ، وفيه تتجلى أصالة الكاتب ، وبه نفرق بين كاتب وكاتب آخر فى الإنتاج ، كما نفرق بين عصر وعصر فى خصائص الأدب العامة . فالتفاعل بين آداب العصور لابد منه لسير الأدب فى طريقه السليم ، كما أن التفاعل بين عقل الكاتب الخلاق وماينتجه — سواء صور فى إنتاجه موضوعياً تجاربه الواقعية أم صور تجارب عاشها بفكره ولم يعانها — هو مرآة أصالته وسبيله إلى بلوغ الكمال فى فنه [١]

فإذا انتقلنا — فى ضوء ذلك — إلى حديث «إليوت» عن الناقد الكامل The Perfect Critic وهو المقال الأول من كتابه Sacred Wood الذى اعتمد عليه الدكتور رشاد فى كتابه ، وجدنا « إليوت » فى ذلك المقال يقلل من أهمية تاريخ الكاتب ، مبالغة منه فى الاعتداد باستقلال العمل الأدبى . وهو ما يتبعه فيه الدكتور رشاد فى كتابه (ص ١٢ — ١٣) حين يذكر : « أننا لو عرفنا عن حياته [يقصد شكسبير] ما تتسع له مكتبة بأكلها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره ، وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق » . كما يقول قبل ذلك (ص ١١) : « ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ، ننسى كل ما هو خارج عنها ، أفلا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ . . . . . فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها» .

ومعنى ذلك أن الدراسة التاريخية لحياة الكاتب وعصره لاتقدمنا فى شيء فى فهم الأعمال الأدبية (انظر أيضاً ص ١٦ من الكتاب المذكور) . وهو أخذ بظاهر كلام «إليوت» الذى لم يقصد إليه فى الحقيقة إطلاقاً . ذلك أن إليوت كان فى صدد موقف خاص فى الدفاع عن النقد ، وعن النواحى الفنية فى العمل الأدبى . وأخطر ما يكون فى الدراسات نقل الأقوال معزولة عن قرائنها ، لأن هذه القرائن هى طريقنا لفهم معناها الصحيح .

بيان ذلك أن «إليوت» كان بسبيل درء ما يتهدد مقومات العمل الفنى فى تيارين فى النقد الأدبى كانا سائدين فى عصره ، وهما نقد التأثريين من جهة ، ونقد المدرسة النفسية كما دعا إليها « سانت بوف » من جهة أخرى . ولهذا يهاجم إليوت الناقد التأثرى الإنجليزى « سيمونس» Symons فى كتابه : Studies in Elizabethan Drama فيعيبه بأنه مجموعة انفعالات فردية خاصة بالكاتب ، لا يصح أن يقف النقد الأدبى السليم عند حدودها . ثم يقتبس من « ريمى دى جورمون » أن النقد : « إقامة للانفعالات الفردية فى صورة قوانين ، وهذا هو الجهد الكبير لكل ناقد إذا أراد أن يكون صادقاً (١) ». فيقول إليوت : « حين تحاول أن تضع الانفعالات فى كلمات ، فعليك أن تبدأ بتحليلها وتركيبها « لإقامتها فى قوانين » ؛ وإلا فإنك تبدأ بخلق شيء آخر مستقل عن النقد الأدبى » ؛ [٢] على أن إليوت يريد أن تكون هذه القوانين غير تقريرية (دوجماتية) ، إذ لا بد أن يكون أساسها هو إحساس الناقد بجمال العمل الفنى ، على شرط تعميم هذا الإحساس ، واختفاء ذاتية الناقد وراءه [٣] .

هذا موقفه من التأثريين . أما موقفه من المدرسة النفسية فإنه يطلب من الناقد ألا يهتم بشخصية الكاتب ، لئلا يقع فيما وقع فيه « سانت بوف » . وهنا يذكر «إليوت» رأى الناقد الفرنسى « جوليان بندا » فى أن نقد «سانت بوف» أقرب إلى البحوث النفسية منه إلى النقد الأدبى [٤]

---

(١) Sacred Wood, P. 51-53. ، وهو ما يستنتج أيضاً مما قلناه فيما سبق ، ولا يتسع المجال هنا للتوسع فى الشرح أكثر من ذلك .

(١) لهذا النص الفرنسى انظر :
R. de Guormont : Lettres à l'Amazone, Paris 1914, P. 32.

(٢) Sacred Wood ، وما بين قوسين صغيرين بالفرنسية فى الأصل الإنجليزى ، وقد تصرفنا فى ترجمة هذه العبارة قليلا ليكون المعنى أوضح .

(٣) المرجع نفسه ص ١١ وص ٩٥ — ٩٦ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤٠ — ٤١ — انظر أصل الفكرة الفرنسى فى :
J. Benda : Belphégor, Paris 1919, P. 137-140.

ثم يعيب على النقد الأمريكى انسياقه فى تيار « سانت بوف » النفسى ، كما يعيب على النقد الإنجليزى طابعه التأثرى الطاغى عليه [(١)] .

ويجمل إليوت الصفات التى يجب أن تتوافر للناقد :

« أن يجمع بين صفات تتجلى ملحوظة فيه ؛ هى الحساسية ، والتبحر والوعى بالحقائق ، والوعى التاريخى ، وقوة التعميم (٢)

وإذن لا يقلل « إليوت » من قيمة الوقوف على تاريخ حياة الكاتب إلا فى حدود ما عاب من منهج ، أى فيما إذا صرف الناقد همه إلى دقائق حياة الكاتب دون ربطها بتذوق العمل الفنى ، أو سخر العمل الأدبى لإطلاعنا على الجوانب الخبيثة فى الكاتب نفسه ، كما فعل « سانت بوف » مثلا . وإذا كانت مهمة الناقد — عند « إليوت » — هى المقارنة والتحليل للعمل الأدبى ، فإن الملابسات التاريخية لابد منها لفهم العمل الأدبى حتى تتيسر مقارنته وتحليله ، ومن هذه الملابسات ما يرجع قطعاً إلى حياة الشاعر ، على شرط أن تكون وسيلة لتفهم العمل الأدبى وتذوقه .

ونذكر هنا مثلا من الأمثلة التى يشعر فيها « إليوت » بأن النقص فى معلوماتنا التاريخية عن الكاتب يقف عقبة دون قيامنا بالمقارنة الكاملة ، وذلك حين تحدّث « إليوت » عن مسرحية هاملت لشكسبير ، وقارنها بمسرحيـة هاملت التى ألفها « لافورج » ، فإنه يفترض أن شكسبير حين ألف مسرحيته تلك كان بصدد مسألة من المسائل الشائكة أراد أن يثور عليها . ويأسف « إليوت » أننا لا نعرف عن حياة هذا الشاعر ما يحل لنا هذا الفرض الذى سيظل إلى الأبد لغزاً [(٣)] .

ونختم هذه النقطة الأولى من المقالة بنص لإليوت قاطع فى الدلالة على إيمان إليوت بجدوى تاريخ الأدب والمعارف التاريخية لحياة الكاتب ، للوقوف على شخصيته وفهم أدبه حق الفهم عن طريقها . يقول إليوت فى أوائل مقاله عن « ميلتون » ، وهو المقال الذى كتبه عام ١٩٤٧ : « أعتقد أن الناقد المتبحر والناقد ذا الخبرة العملية — فى حقل النقد الأدبى — يجب أن يكمل أحدهما الآخر فى عملها . . . ولكن وجهة كليهما تختلف عن وجهة الآخر . فالمتبحر يهتم أولا بفهم العمل الأدبى الكبير فما يحيط بمؤلفه — العالم الذى عاش فى صميمه ، ومزاج عصره ، وتكوينه الفكرى ، والكتب التى قرأها ، والمؤثرات التى كونته — على حين يهتم صاحب الخبرة العملية بالمؤلف أقل مما يهتم بالشعر .... »

وكل ما قدمنا — فى موضوعية الأدب وموضوعية الكاتب أو الشاعر ودور الناقد — مقصور فى نقد «إليوت» على الناحية الفنية للعمل الأدبى ، وهى الناحية التى لم تتطور كثيراً لديه . ولذلك اقتصرنا أساساً فيها على كتابه Sacred Wood الذى اعتمد عليه كذلك الدكتور رشاد ، مبينين مصادره فيها ، وقيمة دعواه ، ومكانتها فى النقد العالمى فى إيجاز .

* * *

وإذا كان « إليوت » فى مرجعه السابق قد دعا إلى استقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب فى حدود ما شرحنا لذلك من معنى عنده ، فإنه تطرّف فى نفس الكتاب فدعا إلى استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وعن كل معنى يتجاوز حدوده الفنية . فالشعر لذات الشعر ، لا شىء سواه ، والأدب غاية فى ذاته .

ونحن هنا أمام أخطر قضية أدبية أثيرت وتثار فى كل العصور ، منذ أفلاطون وأرسطو . وحق لنا أن نقف عندها وقفة قصيرة فى نقد « إليوت » وسابقيه وتابعيه فيها ، فى حدود ما يتسع له هذا المقال .

وقد اتبع الدكتور رشاد رشدى « إليوت » فى مرجعه السابق ، متخذاً منه الفيصل فى النقد الحديث .

---

(١) Sacred Wood, P. 31-32, 40, 123.

(٢) المرجع نفسه ص ١٤

(٣) آخر المقال عن Hamlet and his Problems. فى Selected Essays ؛ وانظر كذلك ص ٣٢ — ٣٣ — وفيها يبين منهجه فى مقارنة العمل الشعرى بما سواه من الأعمال الشعرية التى كتبت من قبل ، ثم فى بيان صلته بمؤلفه ، وأن الشاعر فى بدء نشأته الأدبية غيره حين ينضج فنيا ، كما يعترف بأنه أخذ قاعدتى المقارنة والتحليل لنقد العمل الأدبى عن « ريمى دى جورمون »

فهو يقرر فى كتابه (ص ٢٥) أن « العمل الأدبى لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشىء خارج عن نطاقه » ؛ وينكر (ص ٣١) أن يكون الأدب للحياة ؛ ويخطئ من يتطلبون من العمل الأدبى أن يزودنا بمادة جديدة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية (ص ٣٣) — ويشكك فى أن يكون للعمل الأدبى معنى (ص ٥٩ — ٦٠) — ويرى أن يُقَوَّم العمل الأدبى لذاته (٧٧ — ٧٨) — ومسرحيات شكسبير لا معنى لها (٦٤) . وكل هذا ترديد لنقد « إليوت » فى بدء عهده بالنقد .

ولسنا مع الدكتور رشاد فى أن هذه الآراء تمثل وجهة النقد الأدبى الحديث ، بل إننا لسنا معه فى أن هذه الآراء تمثل أفكار . س . إليوت نفسه فيما انتهى إليه من آراء فى مرحلة نضجه فى النقد الأدبى . ذلك أن « إليوت » مر بمرحلتين فيما يتعلق بصلة العمل الأدبى بالحياة وبالغايات الاجتماعية والخلقية :

أولى المرحلتين تبدأ عام ١٩١٧ . وهى أوضح ما تكون فى كتابه الأول فى النقد . وهو الكتاب الذى ذكرناه من قبل ، وقد ظهرت أول طبعة منه عام ١٩٢٠ — والمرحلة الثانية تبدأ بعد ذلك ، ولكنها أظهر ما تكون منذ عام ١٩٢٨ بعد اعتناق « إليوت » للعقيدة الأنجلوكاتوليكية. وفى المرحلة الأولى كان إليوت يرى استقلال الشعر عن كل غاية ، وكذلك النقد الأدبى . وفى المرحلة الثانية اعترف بصلة الأدب بالمجتمع والحياة الفكرية فى العصر الذى يظهر فيه . ويحدد « إليوت » نفسه هاتين المرحلتين الكبيرتين من مراحل تفكيره فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه The Sacred Word التى ظهرت عام ١٩٢٨ . فيقول : « قد وجدت عوناً وتشجيعاً كبيرين فيما كتبه فى النقد الأدبى ريمى دى جورمون . وأعترف بهذا التأثر وأقدر الفضل فيه ، ولا أجحده أبدا بسبب تجاوزى إياه إلى مسألة أخرى لم أمسها فى هذا الكتاب ، وهى مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية فى عصره وفى كل العصور » [١] ، ونلم هنا بهاتين المرحلتين من تفكير « إليوت » معقبين على كلٍّ منهما فى إيجاز .

ففى أول عهد « إليوت » بالنقد الأدبى كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الفنية الناضجة للعمل الأدبى . فللفن عالمه الخاص به ، وهو لا يشبه — ضرورةً — العالَم الذى نعرفه . وحسبه أن يكون كاملا فى حدود منطقه الخاص به ، مع تحوير عناصره ، مما هو أمارة على عقلية الكاتب الخالقة . فالعمل الأدبى بمثابة وجهة نظر جديدة تعيننا على النظر فى العالم الذى نعيش فيه نظرة المتفحص [٢] . وينفر إليوت من « خلط الأجناس » the mixture of genres . ويقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبى استعاضة عن الفلسفة وبديل منها وليس خادماً لها ولا دليلا عليها . والعمـــل الأدبى ليس وسيلة ولكن غاية فى ذاته [٣] . ولا يقصد إليوت بذلك إلى القول بأن العمل الأدبى خال من الفكرة ، فهو يعيب المسرحيات الرومانتيكية بأنها مجموعة انفعالات وأحاسيس لا اتساق فيها ولا معنى لها [٤] ؛ ولكن الفكرة فى العمل الفنى مندرجة فيه لا يمكن أن تستقل عنه . وفى مقاله الذى عنوانه Shakespeare and the Stoïcism of Seneca يقرر أن شكسبير كان همه صياغة الشعر متخذاً مادته من الأحداث ، ولا يمكننا أن نحدد بعد ذلك فكرته وغايته من كل مسرحية من مسرحياته « ولى أن أقول مختاراً أن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من

---

(١) T.S. Eliot : The Sacred Wood, 1928, P. VIII.

(٢) المرجع السابق ص ١١٦ — ١١٧ ، ١٤٢

(٣) المرجع نفسه ص ٦٦ وهو تابع فى هذا الفكرة ريمى دى جورمون فى: La Culture des Idées, P. 131. ثم لأفكار چوليان بنداق Belphégor, 127-129, 151. وإن كان هذا الأخير يقصد إلى أن الأدب لا يرقى إلى درجة الفلسفة

(٤) اليوت ، المرجع السابق ، ص ١٣٥

الزيف كذلك أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى » (١)

وموجز القول فى هذه المرحلة من فكر إليوت أنه كان يخشى على النواحى الفنية أن يهملها الكتاب أو النقاد فى العمل الأدبى ، فاعتنى بها إلى مدى جعلها فيه غاية فى ذاتها . والقدر الصحيح فى مثل هذه الدعوة هو الحرص على ألا ينقلب العمل الأدبى دعاية ، باسمها يُفْرَض على الكاتب مالا يؤمن به ، ومالا يستجيب فيه لداعى أصالته وصدقه ، فينقلب الأمر خطراً على الفن . فليست مهمة الشاعر أن يكون حاملا لفكرة ، كما أن مهمته ليست كذلك محصورة فى إثارة حالة نفسية وكفى[٢]. وهذه الفكرة يجمع عليها كبار النقاد العالميون ؛ ولكن قطع الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية وقع فيه أحياناً بعض دعاة « الفن للفن » وسرعان ما رجعوا عن فكرتهم ، فعدلوا منها ، ففسروها بما يطابق دعوات سواهم ممن يوثقون الصلة بين الأدب وغاياته الخلقية والفكرية . ومنهم ت.س إليوت .

ففى مقدمة كتابه : The Sacred Wood لسنة ١٩٢٨ يرى إليوت أنه مهما قيل فى استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله فى الاكتفاء به غاية فى ذاته ، فإنه لابد أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التى يمس بها هذه المسائل .

وعنده أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم ، ولكنه ينتهى إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب فى تفضيله يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة . ومما لاشك فيه أن المآسى

---

(١) In Selected Essays قارنه بما فى كتاب الدكتور رشاد صفحات ٢٥ – ٢٦ ، ٣٣ – ٣٤ ، ٥٩ – ٦٠ ، ٧٧ – ٧٨

(٢) Sacred Wood, P. X. وهومما يشرحه اليوت كذلك فى Selected Essay فى المقال الخاص ببودلير ، وكان قد كتبه عام ١٩٣٠ ؛ ولا نطيل هنا بذكره ، وكله دائر حول مكانة بودلير لما لأدبه من صلة بالحياة والعصر والمعانى الدينية والخلقية .

العظيمة كتلك التى ألفها أخيل وسوفوكليس وكورنى وراسين .... كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد فى كل العصور .

ويرى إليوت أن بودلير يقفنا فى أدبه على أن كل شعر عظيم لابد أن يهتم بالخلق ، فقد شُغِل فى أدبه كله بمسألة الخير والشر(١). ويتحدث إليوت عن الشعر الدرامى فى Selected Essays ، فيلحظ أن مؤلفى المسرحيات لابد لهم أن يتخذوا لأنفسهم فى مسرحياتهم مسلكاً خلقياً مشتركاً بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغار المؤلفين المسرحيين هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد استغلالا لما يزجون من عواطف دون تحليل للخلق ومراجعة له [٢] .

وقد كتب إليوت عام ١٩٢٧ مقالا فى مجلة فرنسية موضوعه : القصة الإنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : « الوحدة التى تجمع بين هذه القصص – أو بالأحرى ما تجمع هذه القصص جميعا عليه – هو أنها خالية مما يبدو لى أنه توافر لدى چيمس [يقصد چيمس چويس] إلى درجة عظيمة ، ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفى اعتقادى أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخذ يتأصل فى فكر من يعرفون كيف يفكرون وكيف يشعرون . والنتيجة الحتمية البالغة لذلك على أن أذكرها ، وهى أن القصة الإنجليزية المعاصرة فى تأخر »(٣). وإليوت يعد الخلق بمثابة حد ثان للعمل الأدبى : « الأخلاق بالنسبة للقديس هى مادته الأولى فحسب ، وهى للشاعر مادته الثانية » (٤) . والوحدة الفنية الكاملة تستلزم حتما أن تتراءى من خلالها الغايات الخلقية

---

(١) المرجع السابق وكذا
T. S. Eliot : For Lancelot Andrewes, Essays on Style and order, London, 1928, P. 102-103, 107.

(٢) Selected Essays, 1932, P. 45, 53, 173. ، و « إليوت » يتبع فى هذا مثال « بودلير » الذى نعى على الشاعر Hégésippe Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الخلقية المطروقة للعصر وينميها ، انظر :
Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pléiade, II, P. 561-567.

(٣) انظر :
T.S. Eliot : Le Roman Anglais Contemporain, in : Nouvelle R. Française, Mai, 1927, P. 670-671.

(٤) انظر :
T.S. Eliot : The Use of Poetry and the Use of Criticism, London, 1933, P. 114.

بودلير

والدينية . وعلى الناقد أن يجلو هذه الغايات ولكن من خلال العمل الأدبى. وفى هذه الغايات تتجلى عظمة الأدب. يقول إليوت : « يجب أن يكمل النقد الأدبى بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة ... و « عظمة » الأدب لا يمكن أن تتحدد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أنه سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فانه لا يمكن تحديدها إلا بالمعايير الأدبية » (١) . وحين يعجب إليوت بشعر بودلير ونقده ، يقرر أن عظمته تتجاوز ماشاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية فى عاقبة أمرها مزج للأدب بالحياة ، إذ يرى أصحابها فى الفن عوضاً عن كل شىء آخر ، ووسيلةً لتصوير العواطف والإحساسات التى تنتمى طبيعةً للحياة أكثر من انتمائها إلى الفن . ثم يذكر أن

(١) انظر :
T.S. Eliot : Essays Ancient and Modern, London, 1936, P. 93.

الفن للفن «كان دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة فى سبيل تقويم بودلير تقويماً عادلا » (١) .

وفى ذلك يجحد إليوت دعوة الفن للفن ، ويقرر فيما سبق — صراحة — جدوى الأدب وارتباطه بالقيم الحيوية . فالقيم الجمالية فى الأدب ليست جوفاء خالية من الغايات ، وليست مقصودة لذاتها . ووحدة العمل الفنى الناضج تستلزم — ضرورة —هذه القيم الإنسانية التى بدونها يكون الأدب لاجدوى له . ومن أعظم النقاد الذين عبروا عن هذا الترابط بين الأدب وجدواه : « بودلير» ، وبه أعجب إليوت ، وبه تأثر ، ومن نقده أفاد . والنصوص السابقة الأخيرة التى سقناها عن إليوت تدور كلها حول ما سمّاه «بودلير» الوحدة الكاملة فى العمل الفنى L'unité Intégrale ، ويشرحها بودلير شرحاً نرى ضرورة ذكر شىء منه هنا لما له من قيمة ، ولأنه من مصادر « إليوت » . يقول بودلير :

« هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار؟ نعم ؛ هو هذا الفن الذى تضطرب به أحوال الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنة ؛ ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية فريدة يجب وصفها . ادرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعناً أصحاب الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ؛ ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فانها لا تغرى إنسانا بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة ، وأتحدى أن يرينى امرؤ عملا واحداً من نتاج الخيال تتوافر له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملا ضاراً » (٢) .

وفى نص بودلير السابق أقوى حجة للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة من هذا التصوير ، مع توثيق الصلة بينه وبين التجربة الفنية كاملة . ويذكر بودلير شاهداً على قوله بلزاك فى قصصه ، وهو من كبار الواقعيين[٣] . ويعيب بودلير النزعة التى منى بها

(١) انظر : Selected Essays, P. 382.

(٢) انظر :
Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pléiade, II, P. 416 417.

(٣) المرجع السابق ص ٤١٧

من يسمون أنفسهم دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها دعوة أطفال ، لأن هؤلاء يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضة ، وينفون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلقة انحدرت إليها الرومانتيكية فلقيت حتفها[١] .

وحسبنا أن نختم حديثنا عن إليوت فى ربطه الأدب بغاياته الاجتماعية بما قرره فى مقالة من مقالاته من أن الأدب الخالص ، فى أعلى درجاته ، يَرْوَى من منابع غير أدبية ، وله نتائج تتجاوز نطاق الأدب إلى ما هو خارج عنها من غايات ، ثم يضيف : لكن الصلة بين صور الفن وإطارها الاجتماعى جزء هام من النقد لم يوفه أحد حقه من التعمق » (٢) .

• • •

تلك هى آراء إليوت ، على حقيقتها ، فى النقد وفى توثيق صلة الأدب بالحياة وإقرار رسالة الأدب الإنسانية والاجتماعية والخلقية ، وتقويم الأدب بمقتضاها ، مع الاعتداد — طبعا — بالنواحى الفنية التى بدونها لا يكون الأدب أدباً إطلاقاً . وقد اهتدى إليوت إلى هذه الآراء بعد أن نضج فى نقده ، ووسع من آفاق نفسه ، وتعمق فى تجاربه فناً ونقداً . أما دعواته الأولى فلا ينبغى أن نغتر بها فى ظاهرها ، ولا يصح أن نقف عندها ، ولا يجمل أن نذكرها دون أن نذكر ما حفَّ بها من قرائن تبين حقيقة الأمر فيها والدوافع التى دفعته إلى الوقوف عندها على نحو ما أوجزنا فى هذا المقال كل الإيجاز .

وإليوت — فى آرائه التى ذكرناها فى المرحلة الثانية من تفكيره — يمثل التيار العالمى فى النقد الحديث . فمن البديهى أن الكاتب يجب أن يراعى — فى دقة — الأصول الفنية العامة والخاصة فى تصويره ؛ ولكن من البديهى كذلك أن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وأنه لا يتكلم عبثاً . وكلما تعمق الكاتب فى وعى عصره وفى الوعى الإنسانى ، شعر برسالة جليلة يقوم بأدائها كاملة بقدر كماله الفنى فى تصورها . وعلى قدر صدقه وأصالته وتعمقه فى فهمها . ولا يصح أن نغترّ بظاهر دعوات لها معناها الحقيقى الذى يجب أن نوقف الناس عليه بالبحث والتحقيق والاستيعاب ، وإلا كان الخطر كل الخطر على وعينا الأدبى الوليد فى النقد الأدبى الحديث .

ومن أمثلة نقل أراء كبار النقاد دون ذكر ما يحف بها من قرائن نقلا يوقع فى اللبس ، ما رأيته من استشهاد بعض من كتبوا فى دعوة الفن للفن بقول « فلوبير » : « بيت جميل من الشعر لا معنى له خير من آخر جميل له معنى » ، دون أن يشرح هذا الناقل أن فلوبير إنما قال ذلك بصدد مناقشة حامية بينه وبين صديقه « ماكسيم دوكان » الذى كان يتحدث فى أفكار فلوبير فى أدبه حديثاً أثاره ودفعه إلى التطرف والإحالة . وغاية ما يفهم منه أن فلوبير يريد أن يقول إن الذى يجعل الشعر شعراً ليس معناه ، بل عنصره الشعرى الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر بعد ذلك أن يدل طبعاً على معنى[١] .

وقد حفل فلوبير بالمعنى الاجتماعى فى قصصه ، وتعمق فى وعى عصره وصوّر حمقه وشرّه تصويراً حافلا بالمعانى الإنسانية . وفى آخر قصته : « التربية العاطفية » التى أعجب بها إليوت يجعل أشخاصها يتلاقون ليتساءلوا عن سبب فشلهم جميعاً فى الحياة ؛ وهم يمثلون عصر فلوبير خير تمثيل فى آفاته وأدوائه .

• • •

وأخيراً نذكر مثلا آخر لنقل آراء كبار النقاد

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٠٣ — ٤٠٤ .

(٢) انظر :
T.S. Eliot : A Commentary, in : Criterion, June, 1926, P. 420.

---

(١) انظر :
R. Dumesnil : Gustave Flaubert, Paris 1932, P. 424.
وكذا : H. Brémond : La Poésie Pure, P. 44-45.

دون تفهم دقيق لها ما ردده « بندتو كروتشيه » — وهو ممن تأثر بهم إليوت فى مرحلة تفكيره الأولى — من استقلال الفن ، وأنه أثيرىّ صاف حَسْبُ الشاعر فيه جودة التعبير ، ثم من حرية الفنان ، ووجوب تحرره من كل قيد يفرض عليه . ولم يكن «كروتشيه » إلا بصدد توفير القواعد الفنية للعمل الفنى ، تاركاً بعد ذلك للفنان أو الأديب أن يفرض على نفسه — بوصفه إنساناً حرًّا كريماً — قيود رسالته الإنسانية التى يصدر فيها عن صدق ذاته وأصالتها . فلا ينبغى أن نفهم من وقوفه عند الحدود الفنية أنه يمثل النقد العالمى فى وجوب الاكتفاء بها . فهو فى الحقيقة يؤمن بسمو التجربة الشعرية على قدر سموها فى معانيها الإنسانية .استمع إليه ينعى على شعر عصره ما يفيض به من تبذل وإسعاف . يقول بنـــدتو كروتشيه :

« ليأذن لى القارئ أن أذكر سمة من سمات إنتاج الشاعر الإيطالى چيوزوى كاردتشى ، أعترف بأنها تهز مشاعرى كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن يتزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كى يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية ، لحظة الموت ، التى يتعالى بها الشاعر ويحببها للنفس ، معتداً بأنها الخطوة التى اجتازها إلى الخلود هوميرس اليونانى ودانته المسيحى على سواء . وهذا الشعور السامى ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن للمرء أن يحيد عنه دون أن يعتريه شعور كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكرة ، وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرجفة المرضية للأعصاب المثارة ، وهى موضوع نزعة من النزعات لا تقل عنها مرضاً ، تكاد لا تختلف عن الانفعال المضطرب الذى عبر عنه سانتانطوان فى قصة فلوبير حين رأى العملاق كاتوبليباس ، وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعى منه ، فقال: إن حمقه ليجتذبنى . . . . . فلم تعد الشخصية محددة عن طريق إنتاجها الشعرى ، بل صار الأمر على النقيض من ذلك ، إذ صار الإنتاج الشعرى هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التى غرق فيها الإنتاج وضاعت معالمه . وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقزز ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة » (١)

ولم يكن لناقد يتحدث بمثل هذه العبارات أن يجحد رسالة الأدب وسموّه بتأدية تلك الرسالة الإنسانية . وهذا هو التيار العالمى السائد . وجميع النقاد العالميين حريصون مع ذلك على توفير الحرية للكاتب ، وعلى وجوب توافر الأسس الفنية الجمالية التى بدونها يفقد الأدب صفته ومقوماته . ولا عبرة فى ذلك بالشذوذ ؛ فالشذوذ دائماً يؤكد القاعدة ولا يؤبه له فيها .

ومن العجب أن يُزْعم أن توثيق الصلة بين الأدب ورسالته الإنسانية والقومية والوطنية ، يجعل من الأدب ترفاً يمكن الاستغناء عنه ! بل نقيض ذلك هو الصحيح. فإذا قصدنا القيم الجمالية لذاتها فإننا نردها جوفاء خاوية لا غناء فيها ، وبها يصير الكتاب والنقاد جميعاً مستهلكين غير منتجين ، يعيشون على جهد سواهم ، كما تعيش النباتات الطفيلية ، على حين كان الأدب الصحيح فى عصور النهضات هو أقوى تعبير عن روح العصر ، وخير توجيه لإمكانياته ، كما يقفنا على ذلك الأدب العالمى ، والنقد الأدبى عند كبار النقاد والأدباء العالميين .

ونكرر أننا فى حاجة ماسة إلى أن نسير على هذا النهج السليم ، فننشر هذا الوعى الإيجابى فى الأدب والنقد ، لأنه هو الذى يتفق ومرحلة البناء التى نضطلع بأعبائها فى نهضتنا .

أما ما ذكره الدكتور رشاد فى كتابه من معانى الرومانتيكية والكلاسيكية التى ينفرد بها ت . س . إليوت ، وأما مسألة المضمون والشكل ، والتعبير بالعامية والفصحى ، وتأثر الأدب بالعلم ، وحديثه فى المدارس الأدبية ، وما إليها من مسائل أثارها ، فهى تستحق مناقشات أخرى ربما عدنا إليها فى مقالات مقبلة .

---

(١) انظر :

B. Croce : La Poésie : Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris, 1950, P. 146-147, cf. aussi P. 392-394, 389-399, 403-404.



ما الهوية السردية؟

سعيد الغانمي

حين أسأل «مَن أنا؟» فلا جواب عن هذا السؤال، لأنني إذا كنت أنا، الذات المتطابقة مع ذاتها، لا أعرف مَن أنا، فكيف سيعرفه غيري؟ سؤال «مَن أنا؟» سؤال بديهي، ولا جواب عنه، إلا إذا كان بديهياً مثله. وتأتي المشكلة الأخرى، حين أتصوّر هذه الأنا مكتملة ومغلقة منذ البدء، في حين انها هوية تحقق نفسها باستمرار. ولا توجد ذات مكتملة منذ البدء، بل هي توجد وتنمو وتتواصل من خلال تمثلها لحكاية وجودها التاريخي. ففي داخل سؤال «من أنا؟» تلخيص لتجربة الحياة في سرد ذهني تؤلفه الذات، وتوصله لبديلها المطابق بصورة «أنا»، وتعدّل الذات من صورة هذه «الأنا» باستمرار، في أثناء سردها لحكاية وجودها.

سنحاول في هذه المقالة فحص بعض التجليات الحكائية لمقابلة الذات مع ذاتها في السرد العربي، لكي تسألها «من أنا؟»، انطلاقاً من المفهوم الذي استحدثه بول ريكور عن الهوية السردية مدخلاً لسؤال الهوية الشخصية.

الهوية السردية

يمكن تعريف «الهوية» بأبسط الألفاظ بأنها: بقاء الشيء واحداً. وهو تعريف ينطوي ـ كما يرى القارىء ـ على ركنين: البقاء في الزمان، والواحدية في العدد. وليس من شك في أن أيّ ركنٍ من هذين الركنين يتجه إلى تأكيد سمة أساسية في الشيء الموصوف بالهوية، ويعتمده عنصراً مهيمناً. في حالة التأكيد على الزمان أساساً للهوية، لا بدّ من وجود ذاكرة قوية تقابل فعل الزمان المهدِّد

بالنسيان. وفي حالة التأكيد على العدد أساساً للهوية الشخصية، لا بدّ من اسم العلم الذي يحفظ الواحد من التبدد والتبعثر، ويلملم هويته الشخصية. وهذا هو الأساس الذي يستند إليه ريكور في تقسيم الهوية إلى نوعين: الأول هو «الهوية مطابقةً»، أي بالمعنى العددي الذي نقول فيه إن شيئين متطابقين تماماً بحيث لا يمكننا التمييز بينهما، ولذلك نعدّهما شيئاً واحداً متطابقاً. والثاني هو «الهوية ذاتية»، بمعنى بقاء الشيء واحداً واستمراره في الزمان محتفظاً بجوهره الواحد. وبعد أن كان الفكر الغربي، منذ انكسمندر حتى هيغل، يؤمن بوجود «الهوية المطلقة»، وجد نفسه في القرن العشرين يصطدم بفراغ معرفة الهوية، فانتبذها معتبراً إياها ليست «بالأمر الهام»، مثلما يذهب إلى ذلك بارفت الذي يستشهد به ريكور ويناقشه. ولذلك يقترح ريكور أن أيّ سؤال عن الهوية «من أنا؟» ليس سوى جواب وقد رُدّ إلى جهامة السؤال نفسه. فسؤال «من أنا؟» يستفحل كسؤال بتملصه من الجواب. وفي رأي ريكور، إنّ سؤال الهوية الشخصية، هو في صميمه قائم على تصور يتوسط فيه السرد بين الحياة والفكر. فلكي يصل المرء إلى معنى حياته، لا بدّ له أن يستمدّ من السرد، ومن الهوية الخيالية التي يحققها السرد تحديداً، صورة معينة هي قوام هويته الشخصية: «يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسمّيه المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هويته الشخصية»[١].

وفي معرض حديثه عن مفهوم الهوية السردية، يفضل ريكور اللجوء إلى افتراض خيال علمي يخص تكنولوجيا الدماغ، قائلاً: «هناك ثلاثة أنواع من التجارب المتخيلة في تكنولوجيا الدماغ: زراعة الدماغ، وشطر الدماغ، وبناء صورة مطابقة تماماً للدماغ. وهذه الأخيرة أكثرهنّ جدارة بالاهتمام. سنتوقف قليلاً لتأمل هذه التجربة. لنفترض صناعة صورة طبق الأصل تماماً لدماغي بجميع المعلومات التي ينطوي عليها سائر جسدي، صورة من الدقة بحيث يستعصي تمييزها عن دماغي وعن جسدي الواقعي. لنفترض أنّ صوري تمّ إنزالها على سطح كوكب آخر، وإنني دُعيتُ تراسلياً إلى اجتماع بصورتي أو مثيلي.

لنفترض، مرة أخرى، أن دماغي دُمّر في سياق الرحلة، ولم يعد بوسعي

الاجتماع إلى مثيلي، أو لنقل إنّ قلبي أصيب، وإنني ألتقي بصورتي ومثيلي المعافى الذي يعدني بالاهتمام بعائلتي وأعمالي بعد موتي. السؤال في كلتا الحالتين هو هل سأواصل الحياة في مثيلي. من الواضح أن وظيفة هذه الحالات المحيّرة هي أن تخلق موقفاً يستحيل فيه أن نقرّر ما إذا كنتُ سأواصل الحياة أو لا»[٢].

يمكننا أن نترجم هذا الكلام إلى لغة سردية بالقول إنّ الحكاية حين تتشبث باسم العلم، بديلاً عن الهوية، يتراجع دور الزمان، وبقدر ما تتمسك بالزمان تتراجع أهمية اسم العلم. فاسم العلم في النص السردي هو تعبير غير صريح عن هوية الذاتية. أما النسيان، فهو مفعول الزمان في هوية المطابقة. وحين يحتفظ البطل بمطابقة الآخر له باسم العلم فقط، فهذا لشعوره بأن الآخر يهدده بانتزاع هويته عن طريق انتزاع اسمه. أما حين يظلّ البطل يمارس لعبة الذاكرة والنسيان، مع بديله المطابق، فهذا يعني أن ما يهمّ البطل هو التعرف على هويته بانفتاحه على الآخر. فالهوية في آخر الأمر ليست الوجود مع الذات، بل الوجود مع الآخر. إن الإنسان المعتزل (مثل حي بن يقظان أو روبنسن كروزو) لا يمكن أن يفكر بهويته، ما لم يتميزّ عن آخر ما، هو الغزالة التي ترضعه، أو جمعة أو غيرهم. وبالتالي فإنّ الآخرية وليست المطابقة هي العنصر الأول في تكوين الهوية.

لأسباب تتعلق بطبيعة الهوية السردية التي ائتلف معها العرب، لن نعود إلى الخيالات السردية المتمثلة في الحلم بتكنولوجيا الدماغ كما تخيلها ريكور، بل سنعود إلى الخيالات السردية التي توفرها تكنولوجيا السحر. لأنّ السحر في الحكايات الخرافية العربية، يؤدي وظيفة مساعدة تقوم مقام تكنولوجيا الدماغ في الخيال العلمي الحديث.

الهوية الشعرية

هل يعني الحديث عن «الهوية السردية»، إنّ هناك «هوية شعرية» تقابلها؟ من الناحية المبدئية، تمكن الإجابة بـ «نعم» على هذا السؤال. وسنحاول توضيح هذه الـ «نعم» ببعض الأمثلة. ففي فورة الصراع بين العرب و«الشعوبية»، وهو صراع يدور بمجمله حول إشكالية الهوية، ارتأى الجاحظ أن «كلّ شعر للعرب إنما هو

بديهة وارتجال، وكأنه إلهام». ما يميّز الأعراب في تصور الجاحظ هو الهوية التلقائية البديهية التي تتضح في الشعر، في مقابل الفلسفة اليونانية، والحكمة الهندية والقصص الفارسية، لأنّ هذه جميعاً تأتي عن «طول فكرة وعن اجتهاد وخلوة»[٣]. من هنا نشأت فكرة أن الشعر «ديوان العرب» التي يفسرها ابن قتيبة بأنه «ما أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة والعلوم في الخيل والنجوم» وبقية المعارف التي يحتاجها الأعرابي في بيئته الصحراوية[٤]. ويُلقي ابن خلدون مزيداً من الضوء على هذه المكانة الأثيرة التي حظي بها الشعر لدى العرب في البادية حين يجعله «أصلاً» لمعرفتهم بالذات وبالطبيعة، فيقول: «واعلم أنّ فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطأهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم».

خلافاً للجاحظ وابن قتيبة كان ابن خلدون يعرف جيداً أن لا وجود لهوية مطلقة، لأن الإنسان ـ كما يقول ـ «ابن عوائده ومألوفاته»، ولذلك فإنه حين يتحدث عن صناعة الشعر، فإنه لا يتحدث على طريقة الجاحظ عن البديهة والارتجال والمعرفة التلقائية، بل يتحدث عن القوالب. فمن يريد أن يكتب الشعر على طريقة القدماء، في رأيه، لا بدّ له أن يجرّد في ذهنه صورة كلية من أعيان التراكيب «ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البنّاء في القالب، أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»[٥].

تشبهُ فكرة «القالب» عند ابن خلدون فكرة القوالب الصياغية لدى دعاة نظرية الشفاهية وبخاصة لدى ألبرت لورد، الذي يعرّف القوالب الصياغية بأنها «مجموعة من الكلمات المستخدمة استخداماً منتظماً في ظروف وزنية واحدة للتعبير عن فكرة جوهرية»[٦]. ونستطيع القول إنّ أهمّ صفة تتصف بها القوالب الصياغية هي تجردها عن الزمان، لأن استخدام هذه القوالب يعتمد على استظهار أبيات سابقة وتفريغها في تراكيب جديدة مع المحافظة على القالب الصياغي. وهكذا فإنّ الهوية التي تنشأ عن هذه القوالب، تتأثر بغياب الزمان أيضاً. وبالتالي فإن الهوية

الشعرية تناسب البيئة الصحراوية التي يتراجع فيها دور الزمان من جهة، وتحافظ على نظام قيمها الرمزية بإعادة إنتاج نفسها في قوالب متكررة وأبنية جديدة من جهة أخرى. فالهوية الشعرية، مهما تنوّعتْ وتجددت، تظلّ في الأساس والجوهر هوية لازمنية، مطلقة بمعنى ما، يكرّر فيها اللاحق السابق. وهذه الهوية الشعرية اللازمنية هي التي تغري بعض النقاد المعاصرين بالتصريح الذي كثيراً ما نسمعه بأن العرب بخير ما دام شعرهم بخير.

تردّد القول كثيراً بأن الفلاسفة العرب لم يفهموا كتاب الشعر لأرسطو نتيجة خطأ في ترجمة كلمتي «تراجيديا» و«كوميديا» إلى مديح وهجاء، برغم استخدام ابن سينا للكلمتين المعرّبتين. إن خطأ تصوّرياً كبيراً من هذا النوع لا يمكن إرجاعه إلى خطأ فنّي بسيط. ونحن نعرف الآن أن كثيراً من النصوص اليونانية كان موجوداً لدى التراجمة السريان، وتحت متناول العرب، مع ذلك لم تُترجَمْ هذه النصوص. من ذلك تمثيلاً أن ابن العبري يكرّر ثلاث مرات في كتابه «مختصر تاريخ الدول» الإشارة إلى ملحمتي هوميروس عن الألياذة والأوديسة «في كتابين نقلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المنجم الرهاوي» في زمن المهدي العباسي، ويصف ابن العبري الترجمتين بأنهما «بغاية ما يكون من الفصاحة»[٧].

هنا نتساءل لِمَ لم يحرّك الفضول المعرفي الفلاسفة العرب لمعرفة محتوى الكتابين. لقد نقلَ ابن رشد، مثلاً، عن أرسطو ثناءه الكبير على هوميروس بأنه «الذي أعطى مبادىء هذه الصنائع، ولم يكن لأحد قبله في صناعة المديح عمل له قدر يعتد به، ولا في صناعة الهجاء، ولا في غير ذلك من الصنائع المشهورة عندهم»[٨]، مع ذلك لم يشغل ابن رشد نفسه بمعرفة الكتابين، ولا أي مفكر سواه. ألا يعني هذا أنّ الفلاسفة العرب كانوا منشغلين بإشكالية أخرى نابعة من داخل الثقافة العربية؟ ألا يعني أنهم كانوا يرون الشعر اليوناني بموجّهات مستمدة من الثقافة العربية، وحاولوا جهد استطاعتهم التقريب بين تنظير أرسطو للشعر، وتنظير العرب الذي يكمن في داخله مبدأ «الهوية الشعرية»؟ وقد رأينا أن من أهمّ خصائص مبدأ الهوية الشعرية أنه لا يقيم اعتباراً للزمان، بل للقوالب الصياغية التي تعيد إنتاج نفسها بتكرارٍ لازمني.

المثيل المزوَّر

قلتُ إن تكنولوجيا السحر في السرد العربي تقوم مقام تكنولوجيا الدماغ في الخيال العلمي الحديث. لذلك سأتناول هنا نصّين، أحدهما من سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والثاني من ألف ليلة وليلة.

بعد عودة سيف بن ذي يزن من الحرب مع الكهين الشعشعان يستقرّ في مدينته داوريز، ليعلّم الناس طرائق الإيمان. لكنّ جماعة من العسكر تأتيه ذات يوم وتخبره أنّ قبالة مدينة داوريز مدينةً أخرى على هيئتها «في علوّها وطولها وعرضها وبنيانها وعمارتها». وفيها نسخة طبق الأصل من الملك سيف بن ذي يزن، وإلى جانبه جميع أفراد حاشيته من الكهنة والمنجمين والملوك والفرسان. في البداية لا يصدّق الملك سيف هذا الخبر، ويقول لهم: «أظنكم كنتم سكارى وقد تخيّل لكم هذا الأمر». ولكي يتأكد من صحة هذه الدعوى، يقرّر الذهاب متنكراً إلى مدينة داوريز الأخرى. وهناك يجد صورة من بلاطه كما هو، ويجد نفسه وجهاً لوجه أمام الملك سيف بن ذي يزن. ولكي يتحقق من أن الآخر يدّعي هويته يقبّل الأرض بين يديه، ويسأله أي سيف هو؟ فيقول له الآخر إنه الملك سيف بن ذي يزن التّبعي أبو مصر ونصر.. إلخ. وهكذا يكتمل له ادعاء الآخر هويته. يستبد الغضب بالملك سيف الحقيقي ويهمّ بقتله، لكنّ الحكيمة عاقلة تشير عليه بالتمهل، حتى تتمكن من حلّ اللغز. ويمكن استنتاج بقية القصة. تكتشف عاقلة أن الكهين الغيدروس وجد أن الطريقة الوحيدة أمامه للقضاء على سيف بن ذي يزن، هي ادعاء وجود سيف آخر يطابقه في كل شيء. وحينئذٍ تتولى الحكيمة عاقلة القضاء على المدينة الموهومة بإغراقها في بحر من الزئبق المسموم[٩].

مع أنّ ادّعاء الهوية كامل، من خلال اسم العلم والصورة والمكان فلا بدّ لنا للتفريق بين الشخصيتين، من تسمية أحدهما بالبديل، والآخر بالأصيل. ولنتخيّل لحظةً كيف التقى الملك سيف الأصيل بالملك سيف البديل. إنه هو ذاته أمام نفسه، وقد تمثّلتْ في جسدٍ آخرَ هو جسده أيضاً، لكنه يعلم في داخله أنه ليس هو، ما دام يعرف أن هويته تستمد وجودها من ذاكرته، أي من زمانية وجوده الماضي. كان الملك سيف الأصيل يعرف سلفاً أن ثمة لغزاً وراء ادّعاء الهوية

هذا، ولهذا فقد احتاط له بالتنكر في لباس فقير. وبذلك تجنّب المواجهة الصريحة مع ذاته البديلة. هذا التنكر موّه على البديل اللعبة، وجعله يقع في الفخ دون أن يدري، لأنه لم يواجه الملك سيف الأصيل، أي ذاته الأخرى التي يبحث عنها ويريد قتلها، بل واجه رجلاً فقيراً. لنفترضْ أنه عرف الملك سيف الأصيل، فماذا كان سيفعل؟ كان سيقتله دون شك، وهذا هو الدور المطلوب منه. لكنه لم يعرفْه. والسبب أنّ ارتباطه بهوية الملك سيف يعتمد على العلم والبقاء في المكان، لا على الذاكرة والبقاء في الزمان. إن وجوده بلا ذاكرة هو الذي يجعل الحكيمة عاقلة تغرق المدينة في بحر من الزئبق المسموم، أي في نهر النسيان الذي يجتاح المدينة، ويستأصل وجود جميع شخصياتها المزوّرة.

المسافة الضرورية

لقاء السندباد البري بالسندباد البحري يختلف عن لقاء سيف بن ذي يزن بمثيله. وإذا كان اسم العلم لدى سيف بن ذي يزن دليلاً على هوية الذاتية، ويكفي انتحاله لتحقيقها، فإن اسم العلم لدى السندباد طريق للدخول إلى لعبة الذاكرة والنسيان، التي تفترض وجود مسافة ضرورية لا يتمّ انتحال هوية المطابقة، إلا بردمها. فالسندباد ـ كما هو معروف ـ رجل الذاكرة والنسيان معاً، يتعاقبان عليه. يحمله النسيان إلى البحار البعيدة والغريبة، وتعيده الذاكرة إلى بغداد. يقول عبد الفتاح كيليطو: «لكون السندباد رجل النسيان، فإنه حتماً رجل الذاكرة. في مقابل النسيان الذي يعادل الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة. إن السندباد مدين دائماً في نجاته للذكرى. وإذا كان ميله للنسيان قد قاده إلى أصقاع بعيدة ومدهشة وخادعة، فإنّ وفاءه للذكرى يعيده بكل تأكيد إلى بغداد»[١٠].

قبل أن نعرف رحلات السندباد البحري السبعة في «ألف ليلة وليلة» نلتقي شخصيته البديلة: السندباد البري، الذي يسميه النص في البداية بالسندباد الحمال: «يُحكى أنه كان في زمن الخليفة هارون الرشيد بمدينة بغداد، رجل يقال له السندباد الحمّال»[١١]. آذت الحمولة الثقيلة كاهل السندباد الحمّال، فوضعها على مصطبة عريضة أمام باب أحد الأثرياء. وحين قارن بين نعيم صاحب البيت وبؤسه الشخصي، رفع طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا ربّ، ولا اعتراض

عليك في حكمك وقدرتك، تنعم على مَن تشاءُ من عبادك، مع أنهم من طينة واحدة. وعلى الرغم من الرضا بالمقدّر، فإنّ في كلام السندباد البري وأشعاره ما ينمّ عن مقارنة خفيّة بين منعم لا يعمل، وعامل لا ينعم. يسمع صاحب البيت كلامه، ويبعث له مَن يدعوه إليه. وحين يلتقيان لا يتعرف أحدهما إلى الآخر. لكن صاحب المائدة يسأل الحمّال بعد أن يشبع من الأطعمة الفاخرة: «ما اسمك؟ وما تعاني من الصنائع؟». يأتي السؤال عن الاسم بعد الإكرام والإشباع، «فتبسم صاحب المكان وقال: اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري». لدى الاثنين إحساس بأنهما بدآ يتقاربان. كلاهما اسمه السندباد، ولكن الأول بري والثاني بحري. وكلاهما من ناحية أخرى حمال: الأول حمال أثقال، والثاني حمال حكايات. يحسّ السندباد البحري بحرج السندباد البرّي فيقول له: «لا تستحِ فأنت صرت أخي».

الأخوّة هنا شيء طارىء ومقلق في الوقت نفسه. لماذا يصف البحري البري بأنه أخوه؟ يجيب عبد الفتاح كيليطو: «من واجب البحري أن يعبّر عن اختلافه لكي يحمي كينونته وماله، إذ من المحتمل أن يطرده الحمال فعلاً ويحلّ محله. ألا يسمّى السندباد؟ وبالتالي أليس بإمكانه المطالبة بحقه في ممتلكات السندباد الآخر؟ ألا يوجد في النهاية في وضعية مماثلة لوضعية البحري الذي كانت تضيع منه بضائعه في الماضي، وكان يطالب بها بإلحاح لمجرّد أن اسمه كان مسجلاً عليها؟»[١٢].

خطورة اسم العلم هنا تهديد بادعاء هوية المطابقة التي قد تفضي إلى ضياع ما حمله السندباد البحري من البحر من ثروات مادية وسردية أمام حمال بري خدعه قليل من الرش والكنس. الاسم فخ وكمين، يجب أن يحتاط له السندباد البحري بالأخوة والكرم ولا خيار أمام البحري سوى التذكر والانتباه، تماماً كما حصل له في مواقف الحرج في حكاياته السابقة. لكنه من ناحية أخرى إعلان عن حاجته إلى هذا الآخر، البري، لإثبات شرعية الاسم له من جهة، ولكي يكشف له أنه وحده الجدير بهذا الاسم، لأنه وحده يعرف أسرار السفرات السبع. ولذلك يحرص الراوي بعد أن يفرغ البحري من رواية السفرة الأولى على إظهار التشابه والاختلاف معاً بينهما في تسمية قائمة على المقابلة: «ثم إنّ السندباد البحري عشّ

السندباد البري»[١٣].

منذ الآن ستكون وظيفة المقابلة في التسمية إشعار البري بأنه شبيهه وضده في آن واحد. إنه الصورة المرآوية للسندباد البحري على البر. يقول كيليطو: «إن السندباد البري هو البديل الضدي للسندباد البحري، فلو كان قد ركب البحر وعرف عواصفه لعرف مصير البحري. ولو لم يسافر هذا الأخير لعرف قدر الحمّال. غير أنّ الصورة ليست واضحة ما دامت المرآة تعكس الشخص نفسه والآخر، إذ إنّ البحري يشده الحنين إلى البرّ برغم ارتباطه بالعنصر المائي. والحمال من جهته يقع تحت جاذبية الماء فيتخلص من حمولته حيث يوجد هواء معتدل وكنس ورش. يقوم الحمال أيضاً بسبعة أسفار إذ يذهب كل صباح إلى بيت البحري، ثم يقفل في المساء إلى بيته حاملاً مائة مثقال من الذهب»[١٤].

غرف النسيان المغلقة

في السرد العربي الحديث، تتناول رواية «الغرف الأخرى» لجبرا إبراهيم جبرا إشكالية الهوية الشخصية أيضاً. ومع أنها تناور منذ مفتتحها على مناخ الغموض الكافكوي، لا سيما في رواية «المحاكمة»، فإن بؤرة اهتمامها لا تشف إلا عن إشكالية الهوية المرتبطة ارتباطاً لا فكاك منه باسم العلم. وبرغم أن أحداثها لا تستغرق إلا يوماً واحداً، فلا يكتسب الزمن فيها أية قيمة بنائية. وملخص الرواية أن شخصاً ما مجهول الهوية، وبلا ذاكرة تنتزعه امرأة لا يعرفها في سيارة مرسيدس من ميدان المدينة الخالي، وتأخذه إلى مبنى غريب عليه. ويفاجأ بأن الجميع يخاطبونه بوصفه الدكتور نمر علوان، وأنه مدعوّ لإلقاء محاضرة. يقاطعه اثنان من الممثلين ويتهمانه بأنه يمثل على الجمهور ويزور شخصيته. وبعد سلسلة من التحولات التي تفاجئه في كل مرة، يُدرك أن جميع الشخصيات تحترف الغموض وتبادل الأدوار. نسيان اسم العلم في الرواية نسيان للهوية. وتتضح الهوية بقدر ما تكون مرتبطة باسم العلم. تستغل الجماعة الماكرة نسيان البطل لاسمه، فتبدأ بمناورته على هويته. ويبدو كل شيء مهيئاً للعبة المحاكمة المرحة والخطرة التي يشترك فيها البطل دون علمه. ويظهر اقتناع الرواية بأن اسم العلم هو سرُّ الهوية في المشهد الذي تسأل به هيفاء البطل وتستفسر منه ألا يحمل هوية يتذكر بها اسمه. فيكون الجواب معضلة حقيقية له: «وضعتُ يدي في جيب

الصدر الداخلي، وأخرجتُ كلّ ما فيه. . . ولكنّ الذي وجدته في المحفظة، كان أكثر بكثير مما توقعتُ: حالما فتحتها انهالت بين يديّ رزمة من البطاقات والهويات، من أحجام وألوان مختلفة»[١٥].

لا تستمد الشخصية في الرواية هويتها من استرجاع حياتها الماضية أو اختبار مفعول الزمن فيها، بل من الاسم المرقوم على بطاقة الهوية. ومما يزيد المسألة تعقيداً أن الرواية مكتوبة بصيغة ضمير المتكلم، وإذا كان المتكلم لا يعرف من هو فكيف سيعرفه الآخرون أو القرء؟ ألا يعني هذا أن الذات تتعدد بتعدد أسمائها؟ فكلما اكتسبت اسماً، اكتسبت هوية جديدة. وبما أن الاسم هو حضور مرعب للآخر المطابق أو المثيل في الشكل والصورة، دون الذاكرة، فإن الذاتية تستمدّ حضورها من حضور المثيل، لا من استرجاع صفاتها وملامحها السردية. هنا نقع في مشكلة سردية من نوع ما، لأن أزمة الهوية الشخصية تنعكس على أزمة الحبكة. إذ كيف تنتهي رواية من هذا النوع؟ ألا يمكن الاستمرار في لعبة الاختفاء عن الذات هذه إلى الأبد؟ ألا يمكن أن تظلّ الذات في حالة بحث متواصل عن المثيل المطابق بالاسم، ما دامت لا تستطيع استدعاء تاريخيتها؟ يقول ريكور: «كلّما اقتربت الرواية من محور الشخص باستخدام هوية المطابقة، فقدت خواصها السردية المناسبة، لأن فقدان الهوية الشخصية يقابل فقدان التصوير السردي ويناظره، ولا سيما أزمة خاتمته»[١٦].

التأويل الوحيد الممكن لرواية «الغرف الأخرى» هي أنها سيرة كابوسية لذات تجهل تاريخها، ولا طريق أمامها لاسترداد ماضيها سوى ممارسة لعبة البديل الاسمي، أو الأنيما بمعناها النفسي لدى يونغ. لكن هذا التأويل نفسه يُفضي إلى مشكلة الخاتمة. إذ هل ستظلّ الرواية بحثاً لا يؤدي إلى شيء؟ في الأوراق القليلة التي ألحقها المؤلف في آخر الرواية، دون أن يضعها تحت عنوان «خاتمة»، أو أي عنوان آخر، تنكشف أزمة المعضلة السردية بوضوح. لأن المؤلف لم يستطع إخراج البطل من هذا السبات النفسي إلاّ بإدخاله في سبات نفسي آخر، مماثل للأول ومطابق له. فبعد أن يصل البطل (مهما يكن اسمه) إلى المطار (ونحن لا نعرف كيف) يسمع مَن ينادي باسم يحسّ أنه اسمه، وهناك يجد في استقباله شخصاً يلبس العباءة والعقال، وسرعان ما يتعرف فيه على شخص عليوي الذي

عرفه في المبنى الغامض. وحين يصعدان معاً في السيارة يشعر أن السيارة هي نفسها التي جاءت به إلى المبنى. هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف يتذكر البطل هذه الشخصيات ولا يتذكر ذاته؟ ألا يعني هذا أنه رهن ذاته باسم العلم، وجعل نسيانه نسياناً لها؟ ألا يعني اصطحاب عليوي له في السيارة المرسيدس البيضاء أنه سيأخذه إلى مبنى غامض آخر؟ وأخيراً ألا يعني ذلك أنه لن يخرج من غرف هذه الرواية المغلقة عليه أبداً؟

لوح السرد المحفوظ

تتكوّن رواية «امرأة القارورة» لسليم مطر كامل من فصل افتتاحي هو بمثابة حكاية إطارية، وسبعة فصول أخرى شبيهة برحلات السندباد السبع، ولكنها في خضمّ الزمن، لا البحر. ومثلما أعطت صاحبة الحانة جلجامش «الصور الحجرية» التي يعتقد الباحثون أنها رقوم سحرية، وكتابات سردية، تساعده في عبور مياه الموت، ونهر النسيان، أعطت صاحبة الحانة الحديثة في جنيف، راوي المفتتح مخطوطة الرواية، التي سينشرها دون أن يعلم أنه بطلها. راوي المفتتح كان جندياً في جنوب البلاد، قام بسبع محاولات هرب، وتعرّض لسبع محاولات إعدام، أنتجت كل محاولة منها فصلاً من فصول الرواية. فكلّما هدّد الموت راوي المفتتح، ابتدع فصلاً سردياً لمقاومته بالخلود. إنّ السرد هو الإكسير السحري لمعالجة الموت. أليست هذه حكمة جلجامش؟ ألم تجد شهرزاد نفسها مضطرة لتوليد الحكايات حتى تدافع عن حياتها بالسرد؟ لكن شهرزاد رضيتْ بأليف ليلة وليلة. أما راوي «امرأة القارورة»، فإنه مهدّد بالموت كله، لذلك لن يرضى إلاّ بالخلود كلّه.

يصف محمود درويش مهمة الشاعر بأنه «كلّما انهارَ جدارٌ حولنا شاد بيوتاً في اللغة»[١٧]. وهكذا هو راوي المفتتح، كلما خسر هويته في الوطن الفعلي، استردّها في السرد. وكلما تعدّدتْ ميتاته واقعياً، امتدّ خلوده سردياً.

إلى جوار راوي المفتتح الذي بقي بلا اسم، وظلّ ينكر أية علاقة له بالمخطوطة، بل بقيَ يجهل كيف وصل هو نفسه إلى جنيف، بعد أن اشتدّ القصف في مطبخ وحدته العسكرية، هناك راوي الفصول السبعة الذي يتحدث عن

صديقه آدم، ونعرف نحن أنه الصورة المرآوية لآدم نفسه. وسيكتب هذا الراوي الثاني من الشخصيات ما يجعل وجوده يتبدد ويتعدد في بحر الزمن، على مسرح كوني يستغرق عمر الأرض كلها. سيكون واحداً وكثيرين في الوقت نفسه، لأن امرأة القارورة ستساعده على عبور نهر الزمن، ليرى نفسه يعيش ويموت في مئات الشخصيات الأخرى. أما امرأة القارورة فليست شخصية، بل هي بطل مساعد، تماماً كالجن الذين حكم عليهم النبي سليمان بالبقاء في قمقم حتى آخر الزمان.

يبدأ تعدد الرواة أو تناسخهم بعد لقاء امرأة القارورة التي تحكي لآدم قصص حياتها السابقة، فيبدأ بالتعرف على نفسه في شخصياتها، ويعيش في كل مرة دوراً: مرةً زعيم قبيلة من المتمردين في بلاد سومر وآكد، ومرة قرصاناً يقع في عشق امرأة قرطاجية، ويتطوع للالتحاق بجيش هانيبعل في روما، ويستسلم هناك لقبيلة من السلتيين، وإذْ كان في ذروة اللذة مع امرأة القارورة، يغمرهم بركان من الصخور يدفن قبيلته السلتية وزوجته. كلما حكت له امرأة القارورة حكاية سابقة وجد نفسه بطلها. وحكايات امرأة القارورة لا تنقطع، تمتدّ من دجلة والفرات حتى نهر الرون، في كل عصورهم. الشخصيات تتوالد بتوالد الحكايات، ومثلما تمحو كل شخصية سابقتها، فإنّ كل حكاية تمحو سابقتها أيضاً. لقد أنكر راوي المفتتح علاقته بالمخطوطة، لأنه لا يستطيع أن يربط وجوده الزائل بهذه الحكايات الخالدة في لوح السرد المحفوظ. لا يعيش الإنسان إلا وجوداً واحداً أو حكاية واحدة، أمّا ربط الحكايات ببعضها فمن حق المخطوطة وحدها، من حق الراوي كليّ العلم. إنّ المخطوطة وحدها، لا الأبطال، هي التي تجمع الشخصيات والحكايات، لتؤلف منهم وجودها الحيّ. كل شخصية تعيش حياتها بعيوبها وأخطائها ونسيانها، أما المخطوطة فهي الذاكرة الكلية لربط خيوط الحكايات.

ما من أحد يستطيع ادّعاء هذه الحكايات إلا الراوي العليم. حتى آدم نفسه، الذي يتكلم بصيغة المونولوج، لا يستطيع. هنا نلاحظ الحاجة المتبادلة بين الراوي العليم، ومخلوقاته الصغيرة من بقية رواة المقاطع والفصول. فهم بحاجة إليه ليمنحهم فرصة الوجود الزائل، وهو بحاجة لهم ليعيش اكتماله الأبدي من خلال

نقصهم الزمني. كل شخصية تكتب صفحة من صفحات المخطوطة وتطويها، لتأتي شخصية أخرى وتكتب صفحة جديدة. وهكذا تعيش الشخصيات وجودها على الأرض وفي لوح السرد المحفوظ، ويلحم الراوي الكلي شظايا وجودهم المبعثرة في أبدية لوحه السردي. وبالتالي فإن لعبة الذاكرة والنسيان هي شرط وجود جميع الشخصيات. لا بدّ أن ينسى الرواة الصغار وجودهم الأرضي، ليعيش الراوي العليم اكتمال حلمه. والأرض مسرح هذه الميثولوجيا. ولهذا يتغنّى الجميع بالأرض. وهذا هو معنى المونولوج الطويل الذي يحسّ به آدم وهو بمواجهة الشيخ الذي وهب لامرأة القارورة الخلود وأخرجها منه، حين يلتقي به على قمة جبل سيناء: «أتولع بهذا الكوكب الأرضي، هو سلوتي ومبتغى لذتي. أداعب جباله الشاهدة، أشمّ رائحة غاباته، أبلل روحي ببحاره وأنهاره، وآتيه بصحاريه الموحشة... إنه كوكب يمنحني لذة إدراك الجمال... لذة أن تبني وتهدم، أن تخلق وتميت، أن تمنح الحياة وتستلبها هي أعظم ملذات السلطة. أدرك خلودي من خلال ميلاد وفناء مخلوقاتي... إلخ»[١٨]. ليست الأرض بمعنى الجغرافيا الطبيعية بل بمعنى الاسم الأسطوري للوجود في العالم، بمعنى الاسم الأسطوري للزوال الذي لا يحقق هويته إلا في دوام الزمن السردي.

تناوب الذاكرة والنسيان، الوجود الزائل وحنينه إلى الاكتمال هو الذي يجعل كلّ شخصية من شخصيات «امرأة القارورة» تعيش أزمة هوية شخصية لا حلّ لها سوى الاندماج في هوية سردية يكتبها راوٍ كليّ العلم على لوح السرد المحفوظ.

الهوامش

(١) بول ريكور: الهوية السردية، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة القاهرة، العدد ١٨٠، ١٩٩٧، ص ٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) الجاحظ: **البيان والتبيين**، ٣/٢٥.

(٤) ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ١/١١. أمّا بالنسبة للأصل الاشتقاقي لكلمة «ديوان» فيرده

المستشرق الألماني هاينرش إلى الفارسية القديمة **dipi-pana**، التي تطورت عنها في الفارسية الوسطى كلمة dewan بمعنى الأرشيف، أو حافظ المدونات. أنظر:

Wolfhart Heinsichs: **Prosimetrical Genres in Classical Arabica Literature,** p. 250.

(٥) ابن خلدون: **المقدمة**، ص ٥٧١.

(٦) Lord: **The Singer of tales,** p. 30.

(٧) ابن العبري: **مختصر تاريخ الدول**، ص ٢٤، ٣٦، ١٢٧.

(٨) ابن رشد: **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٦٥.

(٩) **سيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن**، المكتبة الثقافية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦، ٢/١٣٨ ـ ١٤٦.

(١٠) عبد الفتاح كيليطو: **العين والإبرة**، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٦٤.

(١١) **ألف ليلة وليلة**، طبعة دار مكتبة الحياة، بيروت، ٣/٣٩٦.

(١٢) كيليطو: **العين والإبرة**، ص ٧٥.

(١٣) **ألف ليلة وليلة**، ٣/٤٠٨.

(١٤) كيليطو: **العين والإبرة**، ص ٧٥.

(١٥) جبرا إبراهيم جبرا: **الغرف الأخرى**، مختارات فصول، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩٦.

(١٦) بول ريكور: **الهوية السردية**، ص ٥٥.

(١٧) محمود درويش: **هي أغنية**، ص ٧٦.

(١٨) سليم مطر كامل: **امرأة القارورة**، دار رياض الريّس، لندن، ١٩٩٠، ص ١٣٤.

مابعد البنيوية
حول مفهوم التناص

د. شكري الماضي

١ ـ إضاءة :

شغل النقد الادبي عبر تاريخه الطويل بالاجابة عن اسئلة هامة تتصل بمصدر النص وماهيته وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وكيفية تناول النص الادبي، وسبل إصدار الحكم النقدي ... الخ ويبدو ان الانجازات التي تمت في هذا المجال غير ذات معنى بالنسبة للنقد الجديد .

ـ د. شكري الماضي : باحث واديب ، عميد مركز اللغات بجامعة صنعاء ، له عدد من الابحاث في الدوريات العربية ، من اعماله « في نظرية الادب » ، « طه حسين » ، « أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سورية » .

فالنقد الجديد لا يعتني بالبحث عن اجابات بمقدار ما يهتم باثارة الاسئلة والتساؤلات التي تدور في معظمها حول « النص » . وتدور بعض اسئلة النقد الجديد حول امور تبدو وكانها بديهية او مسلم بها . ولكن من الهام أن نعرف ان النقد الجديد لا يعترف بوجود مسلمات أو بديهيات في ميدان النقد .

فالنقد الجديد يهتم بسؤال محوري هو : ما النص الادبي ؟! وهو يقدم مفاهيم متعددة ، فالنص : جملة ـ كتاب ـ ممارسة دالة ـ جهاز لغوي ـ جهاز للنقل الالسني ـ شبكة من المعطيات الالسنية والبنيوية والايديولوجية ـ وعاء لدلالات متجددة ـ حيز لغوي متعدد المعاني ـ وحدة لغوية ـ وحدة بلاغية ـ حقل منهاجي ـ قطعة لغوية ذات طابع كلي ـ نسيج لغوي ـ النص انتاجية (اي ليس منتجا) ـ ثم هناك النص الظاهر ، والنص المنجب ، والنص الجامع(١) .

وقد يقبل المرء بعض هذه المقولات كما قد يرفض بعضها او كلها . لكن الامر الهام هنا هو ان هذه الاسئلة وتلك المقولات جزء من المحاولات الحثيثة لعلمنة النص (علم النص) أو إرسال ما يسمى بنظرية النص !! .

ومن هذه الزاوية يبرز مفهوم جديد يتصل بالنص لا بد من الوقوف عنده والاعتناء بأبعاده وأصوله ، والاهتمام بالتحولات التي قد تتم من خلاله في ميدان النقد الادبي . وعلة هذا كله انه مفهوم جديد تماما . [يعتبره البعض بمثابة نظرية جديدة] سواء بالفلسفة التي يستند اليها في رؤية النص وكيفية تشكله ، او بأبعاده الادبية والنقدية والفكرية ، او باستخدامه اداة تأويلية نقدية [مع انه يقر بان من مقومات وجود النص قبوله لتأويلات متناقضة كما سنرى] قد تتحول الى أكثر من كونها اداة فيما لو أتيح لهذا المفهوم أن يستمر وينمى ويغذى بتطبيقات يغلب عليها طابع الابداع النقدي الحقيقي اكثر من الطابع النقدي التقني .

هذا المفهوم هو « التناص » « Intertextuality » ويبدو ان هناك اتفاقا يكاد ان يكون عاما بأن « التناص » كمصطلح قد ظهر للمرة الاولى على يد « جوليا كريستيفا » في ابحاث عديدة لها ظهرت بين عامي ١٩٦٦

و ١٩٦٧ في مجلتي « Tel-Quel » , « Critique » . (٢) . وهذا المصطلح بدا واسع الانتشار ـ رغم حداثته ـ لدى العديد من النقاد الاوربيين والامريكيين والعرب ايضا . بل إن نقادنا توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء منهج نقدي جديد ، وهو ما استندت اليه ثلاث دراسات هامة : الاولى بعنوان « تحليل الخطاب الشعري ؛ استراتيجية التناص » للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي ، وقد صدرت عام ١٩٨٥ . والثانية بعنوان « الخطيئة والتفكير ؛ من البنيوية الى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر » للدكتور عبد الله محمد الغذامي من السعودية وقد صدرت عام ١٩٨٥ ايضا . اما عنوان الثالثة فهو « في البحث عن لؤلؤة المستحيل ؛ دراسة لقصيدة امل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح » وهذه الدراسة تحمل عنوانا فرعيا آخر هو « مع فصل تمهيدي؛ نحو منهج علمي لدراسة النص الادبي » وهي للدكتور « سيد البحراوي » من مصر وقد صدرت عام ١٩٨٨ .

ومهما يكن نصيب هذه التجارب النقدية الهامة من النجاح فإن ذكرها هنا يأتي لتأكيد ما لهذا المفهوم من انتشار وإغراء . ولا شك أن القارىء المنصف لهذه التجارب النقدية سيحكم عليها بالجدية والذكاء . غير ان هذا يجب الا يمنعه من تأكيد التباين الكبير فيما بينها في استخدام مفهوم التناص . واحسب أن التباين في التطبيق يعود الى تمايز المنهجية في كل تجربة . فمفتاح ينهل من اللسانيات والسيميائيات ، والغذامي من البنيوية والتفكيكية أما البحراوي فيحاول تطويع المفهوم ليصبح أداة محورية في منهجه الاجتماعي .

وكل هذا يؤكد بأن مفهوم التناص يتضمن معاني متعددة كما قد يوحي بغموضه وتعقيده وشموليته ايضاً .

٢ ـ التناص :

ولتبديد بعض غموضه لا بد من الحديث عن بعض المفاهيم الجديدة حول النص والتمييز بين الاثر الادبي والنص الادبي . وهنا يمكن القول بأن التناص مفهوم يطمح الى ترسيخ المحاولات الحثيثة لايجاد « علم

النص » . وهو علم جديد بلا شك لان موضوعه جديد وهو النص . فالفلسفات والعلوم السابقة تناولت النص ودرسته وتفحصته كوسيلة لتأكيد موضوعاتها ونظرياتها . ولكن النص هنا هو المادة الرئيسية لعلم النص . فالنص ـ كموضوع ـ لا ينسب بحال الى تلك الفلسفات والعلوم . وهو بهذا المعنى حقل منهجي ، ولا وجود له الا داخل خطاب / لغوي / مكتوب . واللغة (عكس ما تراه البنيوية) منظومة لا نهاية لها ولا مركز فالكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها بل هي مجموعة /حزمة من الكلمات والمفهومات المتعددة القابلة ـ ليس فقط ـ لاستعمالات عديدة بل للدخول ايضاً مع مفردات اخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها . فاللغة الأدبية عموماً تحتل مكاناً خارج جميع اللغات الاخرى ، وانها تتعالى عليها كما لو انها حصيلة تلك اللغات والتركيب فيما بينها . لهذا فإنّ ما يميز العمل الأدبي هو انه يقوم بما يمكن ان نطلق عليه « محاكاة اللغات » مما يتولد عن ذلك ان الادب او الرواية مثلا عندما تقدم نفسها ككتابة أدبية فإنها تنسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها . فالممارسة الادبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس وانما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه (المحاكاة والنسخ ليس للاعمال والآثار وانما للغات) .

والنص يتميز عن الأثر الأدبي ؛ النص نسيج من العلامات(٢) اما الاثر الأدبي فينحصر في المدلول . وهذا المدلول له نوعان من الدلالة : ظاهرة (وحينئذ يكون الاثر موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة) او مضمرة (وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوعاً لتأويل) . لكن النص ـ لكونه كتابة متعددة ـ فانه لا يقبل التنقيب او التأويل فهو لا يتطلب الا الفرز والتوضيح . فالنص تمددي ، مجاله هو مجال الدال . لكن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص (او لنقل الذي مجاله النص) لا يتم وفق النمو العضوي او حسب طريق تأويلي ، وانما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير . فالصورة المجازية للأثر توحي بصورة الكائن العضوي الذي ينمو بفعل التكاثر الحيوي ، اما الصورة المجازية للنص فتوحي بالشبكة . الاثر الأدبي (في أفضل الأحوال) رمزي بدرجة وضيعة (رمزيته قصيرة النفس اي سرعان ما

تتوقف) اما النص فطاقته الرمزية مطلقة . لهذا فإن النص لا يمكن ان يكون هو ذاته الا في اختلافه (الامر الذي يعني عدم تفرده او تحدده) .

واذا كانت حركة النص المكونة هي العبور والاختراق (عبور الآثار الادبية العديدة) فإن النص يطرح مشكلة التصنيف وتجربة الحدود . فما يحدده هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة ، وعدم الخضوع - بل التمرد على التقسيمات المألوفة للاجناس . فهل هذا الكاتب قصاص ، شاعر ، كاتب مقالة ، فيلسوف ، رجل اقتصاد ، متصوف ؟ اذا كانت الإجابة عسيرة فهو كاتب نص والا فهو كاتب اثر . فالأثر الذي يوجد على الحدود (حدود الاجناس الادبية المعروفة) هو نص . فالنص / كتابة يضع نفسه وراء الراي السائد إنه بدعة وخروج عن حدود الراي السائد . والكتابة لا تعني رسم الاصوات اللغوية ولا مجرد الربط بين العبارات بل تعني - على حد تعبير رولان بارت - ان نضع انفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص ، اي أن نضع لغتنا وانتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة ، أي ضرورة الاختفاء - اختفاء الذات الفاعلة / الكاتبة - في اللغة . والأدب عنده - وهو يفضل أن يسميه كتابة - هو دوماً خلخلة ، اي ممارسة تهدف الى زعزعة الذات الفاعلة وتشتيتها في ذات الصفحة . فلا وجود للمؤلف الا لحظة الانتاج / الكتابة وليس فقط لحظة ينتهي الانتاج . فالكاتب بعد أن ينتهي ينفصل عن النص(٤) ولكن ما التناص ؟ وما الظروف التي احاطت بظهور هذا المفهوم الجديد؟ وما معناه او معانيه ؟ وما ابعاده ؟ وكيف يتعامل القارىء / الناقد مع النص من خلاله ؟ وما الذي يميزه عن الأدب المقارن ، والنقد البنيوي ، والماركسي ، والتعبيري ، والاسطوري ، ونظرية المحاكاة ، ونظرية الخلق ؟

يمكن القول بأن مفهوم التناص قد ظهر في معرض الشك بجدوى الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت اليها البنيوية الوصفية التي انتهت مع أحداث مايو (مظاهرات الطلاب في فرنسا) عام ١٩٦٨ كما ترى اديث كيرزويل(٥) . فدراسة النص كموضوع لغوي اكد وجود بنية لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق . ولهذا اظهرت اسئلة جديدة حول النص مثل : ما النص ؟ وكيف يتكون ؟ وما الذي يجعل من النص

نصاً ؟ وهل للنص حدود ؟ وما علاقة النص بالنصوص الاخرى (النصوص المتكونة او التي في طور التكون ؟ وما طبيعة هذه العلاقة ؟ .

وفي معرض الاجابة على هذه الاسئلة قدمت مفاهيم جديدة تتصل بالنص . « فجوليا كريستيفا » ترى ان « كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل النصوص اخرى »(٦) اما « ليتش Leitch » فيرى ان « النص ليس ذاتاً مستقلة او مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص اخرى . ونظامه اللغوي ، ومع قواعده ومعجمه ، جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فان النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الافكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف . إن شجرة نسب النص حتماً الشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا او لا شعوريا . والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتماً:نص متداخل»(٧) ويؤكد«روبرت شولز»بان معنى التناص يختلف من ناقد لآخر ، وهو يرى ان التناص « اصطلاح اخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيه وكريستينا وريفاتير . وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية ، تختلف بين ناقد وآخر . والمبدأ العام فيه هو ان النصوص تشير الى نصوص اخرى مثلما ان الإشارات تشير الى اشارات اخرى ، وليس الى الاشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة ، وانما من وسائل اسلافه في تحويل الطبيعة الى نص . لذا فإنّ النص المتداخل هو : نص يتسرب الى داخل نص آخر ، ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك او لم يع »(٨) .

من خلال هذه الاقوال وغيرها يمكن للمرء أن يشير الى ان التناص يعني :

- توالد النص من نصوص اخرى .
- تداخل النص مع نصوص اخرى .
- النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص .

ـ انبثاق النص عن نصوص اخرى(٩) .

ـ اعتماد النص على نص آخر او نصوص اخرى (١٠) .

ـ تعالق النص (اي الدخول في علاقة) مع نصوص اخرى (١١) .

ـ لا حدود للنص ، او لا حدود بين نص وآخر .

ورغم ان هذه المعاني تبدو في الظاهر متشابهة او متماثلة ، اي تبدو وكأنها تعبر عن فكرة واحدة بالفاظ مختلفة فإنها في نهاية الامر متباينة . وقد لا يعنينا هنا توضيح هذا التباين ومناقشته قدر ما يعنينا في هذا المقام محاولة التوصل الى روح المفهوم وتمايزه ، وهنا يمكن القول :

اولا : إن النص (اي نص) محكوم حتما بالتناص (اي بالتداخل مع نصوص اخرى) .

ثانياً : إن النص يتوالد عن نصوص اخرى (اي ان المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص) .

ثالثا : ان النص حين ينبثق او يتداخل او يتعالق مع نصوص اخرى فان هذا لا يعني الاعتماد عليها او محاكاتها . بل ان التناص يتجسد من خلال المخالفة او المعارضة او التنافس مع نصوص اخرى ، وهذا يعني ان التناص يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص اخرى.

رابعاً ـ إن النص لا يتداخل مع نصوص قديمة بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل او التنافس مع نصوص آتية اي مع نصوص مستقبلية(١٢) . ويمكن توضيح ذلك بالقول بان اليوم الاول في حياتنا هو اليوم الاول في الاتجاه الى الموت في آن واحد . وهذا ما يفسر مقولة جاك دريدا « في البدء كان الاختلاف »(١٣) . وبهذا المعنى فان التناص لا يرادف ـ بحال ـ فكرة السرقات الادبية(١٤) .

خامساً : إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آن واحد وبالتالي فان النص الآني قد يمنح النصوص القديمة «تفسيرات» جديدة او يظهرها بحلة جديدة كانت خافية او لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص(١٥) .

سادساً : إن آلية التناص تتحدد من خلال مفهومين اساسيين هما :

الاستدعاء ، والتحويل . أي ان النص الادبي لا يتم إبداعه [الأدق هنا ان نقول لا تتم كتابته] من خلال رؤية الكاتب / الفنان ، بل تتم ولادته / تكونه من خلال نصوص ادبية / فنية اخرى . مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية ، يتم ادماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد . ثم ان النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لان التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات . فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر واذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل(١٦) .

سابعاً : استنادا الى هذين المفهومين : الاستدعاء / والتحويل ، لا ينبغي النظر الى لغة العمل الادبي كلغة تواصل ، بل كلغة انتاجية منفتحة على (مراجع) خارج ـ نصية (نصوص ادبية ، فكرية ، دينية ، فنية ، ايديولوجية .. الخ) وهذه الانتاجية لا يمكن ادراكها الا فيمستوى التناص ، اي في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتمية لنصوص مختلفة وفي مستوى آخر .

فان النصوص المتناصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Diologisme» كما يرى « تو دوروف » ذلك لان اهمية العلاقات بين النصوص (الملفوظات) ترجع الى كونها علاقات حوارية(١٧) .

فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود . انه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الاخرى وتوالده من خلالها فالنص لا تحده قراءة واحدة ولا ينطوي على دلالة واحدة ووحيدة . بل ولا يتضمن بؤرة مركزية او بنية محددة ، وربما الاصح أن نقول انالنص يتضمن دلالات لا حصر لها وبؤرا لا يمكن أن تعد وبنياتلا نهاية لها . فالنص منداح باستمرار ، متدفق دائما وبالتالي فهو بلا نهاية . والتدليل على ذلك يمكن القول : ان هناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين . بل ان القارىء الواحد اذا ما قرا نصا واحدا من فترتين زمنيتين

متباعدتين او متقاربتين فانه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة . ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر الى عصر . فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة المتنوعة بل المتناقضة . او هو منتج لها بلا توقف . وخير دليل على ذلك ان النص لا يتوقف بموت كاتبه كما يرى جاك دريدا(١٨) واذا كان النص لا يكتمل الا بقراءته ، واذا كانت قراءات النص مستمرة متواصلة فإن النص « غير منجز الا في مستواه الملفوظ ، اي في التمظهر الخطي الذي قوامه ، الدوال »(١٩) فالنص حي متحرك متطور متغير مفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية في آن واحد .

ولعل المرء يستطيع القول بان النص لا يتداخل مع الكلمات والجمل والتيمات والاطر والتقنيات فحسب بل يتفاعل ويتوالد من (كما يسهم في توليد) نصوص ادبية وفنية شفهية ومكتوبة ، تاريخية وإجتماعية وسياسية وأيديولوجية .. الخ وبهذا المعنى فان النص لا يمتلك بناء محددا أو بنية واحدة لانه يتداخل مع نصوص اخرى لا نهاية لها . ان هذه النصوص تتداخل وتتكاثر (تتوالد) وتمتد لتشمل العالم بأسره الذي يصبح في هذه الحالة نصا . ولهذا يمكن القول بان التناص صيغة معرفية تهدف الى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمة . فالنص ينطوي على ابنية متعددة متنوعة متجددة متوالدة بلا توقف ولهذا يقول « كولر » :

« انه من التضليل ان نتحدث عن القصيدة على انها كل متجانس او وحدة عضوية مستقلة ، تامة في نفسها وتحمل معاني ثرية فائضة . ان التناول السيميولوجي يقترح نقيض ذلك ، بأن نفكر في القصيدة على انها قول لا دلالة له الا ضمن الانظمة المعرفية التي اكتسبها القارىء ولو اطلقنا انظمة اخرى غيرها ، فان امكانات الدلالة عندئذ ستتغير »(٢٠) ويوحي كلام « كولر » بأن الاعراف الادبية والتقاليد الموروثة لا تتيح الموضوعية في قراءة القصيدة فان التناص كصيغة معرفة تهدف ـ ايضا ـ الى تحطيم المواصفات المعروفة مثل الشعر والنثر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية .. الخ اي لا تعترف بما يسمى نظرية الانواع الادبية .

٢ ـ التناص والنقـد :

ان التسليم بما تقدم يفضي بنا الى اسئلة عديدة منها : كيف ننقد النص وفق مفهوم التناص ؟ وعم يبحث الناقد ؟ وهل من مهمته ان يحكم بالجودة والرداءة ؟ وبعبارة اخرى ما الذي يميز نصا عن نص آخـر ؟ ثم هل التناص اداة نقدية تنطوي على قيمة ام انها ــ بيد الناقد ــ مجرد مفهوم نقـدي محايد ؟ اي هل تكمن مهمة الناقـد فقط في البحث عن التفاعلات بين النص وغيره من النصوص ؟ لابد من القول بأن الناقـد ــ او بكلمة أدق القارىء ــ لابد له من عدة كبيرة مـن معرفة النصوص المتنوعة ومعايشتها حتى يستطيع أن يكشف عن النصوص الفعالـة او المؤثرة في توليد النص . ولابد له من دراية كبيرة وخبرة واسعة بالكيفية التي تمت خلالها تداخلات النصوص وتشابكاتها . وهذا يعني أن قراءة نقد النص تبدأ وتنتهي ــ وربما تبدأ فقط ــ من خلال النصوص .

« فالاطار المرجعي » للقارىء ــ بعد ولوجه عالم النص يكمن فقط في النصوص المتوالدة بعضها من البعض الآخر . ومن العبث أن نعير اهتماما للأطر الاجتماعية او الحضارية أو النفسية أو الشخصية (سيرة الكاتب وبيئته) لأن هذه الاطر لا علاقة لها بالنص . فادوات القارىء / الناقد ــ إن صح استخدام كلمة ادوات في هذا المجال ــ تتمثل في النصوص لا غير . وتتحدد مهمة القارىء ــ ويجب الا ننسى أن هناك قـراء لا حصر لهم للنص ــ في قدرته علـى اكتشاف العـلاقات القائمة بـين « النص » والنصوص . وبعدها قد يتساءل عن مدى اسهام النصوص الموروثة في توليد النص او عن مدى أسهام النص في ابراز النصوص القديمة واظهار ما كان خافيا منهـا . وربما يتساءل عـن قدرة النص علـى توليـد نصوص آتية .

ولكن اذا سلم المرء بعدم جدوى ربط النص بحياة مؤلفه ولوحته النفسية وعصره وسيرته بشكل عام فلا بد له بعد ذلك من ان يتسـاءل ــ بحق ــ عن دور الكاتب في ابداع النص ، وعن اسباب تمايز عدة نصوص لكاتب واحد او تمايز هذه النصوص عن نصوص اخرى لكتاب آخرين !!

وللاجابة عن دور الكاتب لا بد من القول بان القائلين بالتناص يحاولون « ربط النص الادبي بالنص الاسطوري على منهج ليفي شتراوس حيث يقرر بهذا الصدد « لوسيان صباث » ان الاسطورة هي الكلمة التي تبدو وكانها بدون باث حقيقي يأخذ على عاتقه ان يستخلص منها المضمون ويستنتج المعنى . ومثل هذا السلوك يجعل من النص الاسطوري ذا صفة لغزية . وقياسا على ذلك فان النقد الجديد لما اراد ان يتخذ من النص حقيقة موضوعية بحيث لا يكون البحث عن هذه الحقيقة الا عبر النص الادبي نفسه ، انما جاء ذلك من اجل ان يرفض انتمائية النص الى باثه »(٢١) واحسب ان هذا الكلام يفرض اسئلة جديدة من نوع آخر : فاذا كان النص يتوالد من نصوص اخرى فهل هو عبارة عن مجموعة من الكلمات والجمل والتيمات والاجزاء الآتية من نصوص اخرى ؟ اي هل تتجاور هذه الاجزاء والوحدات دون اية درجة من التناغم والائتلاف ؟ أو هل يفتقد النص (لكونه مفتوحا دائما) الى اية درجة من الانسجام ؟ واذا كان الجواب بالنفي (حسب اعتقادي لا يجرؤ احد على الجواب بالايجاب) فما الشيء الذي يجعل من هذه الاجزاء « المبعثرة » نصا ؟ اي كيف يتشكل النص ؟ وما الذي يجعل من النص نصا ؟ وهنا الا نجد انفسنا عند نقطة البداية اي عند الاسئلة التي قلنا عنها ان مفهوم التناص قد جاء للاجابة عنها ؟!.

لكن المرء لا بد ان يشير هنا الى ما اكدناه في البداية من ان النقد الجديد يهدف الى اثارة اسئلة بالدرجة الاولى ؛ كما لا بد له وان ينبه بان التناص ينطوي على معنى التداخل والتوالد والتفاعل ايضا . وقد اشرت قبل قليل الى مفهومي الاستدعاء / والتحويل . وقد تبين من خلالهما ان الكاتب ـ يبدو إنه لا يجوز ان نستخدم كلمة مبدع هنا ـ يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات وصهرها واذابتها في النص الجديد . لكن عملية الصهر والاذابة لا تتم وفق منطق الكاتب بل وفق منطق النص الجديد نفسه . لهذا فالكاتب لا يبدع ولا اثر لرؤيته الفنية لانه يقوم بدمج مواد معطاة سابقا . واذا كان هذا يتصل بمستوى تشكل النص فانه يتصل ايضا بمستوى آخر هو التأويل النقدي استنادا الى مفهوم التناص. وهنا

يمكن القول بأن آفاق الدلالة غير منظورة بسبب إلغاء الفواصل بين النصوص ، أي لأن النص مجرد حلقة في سلسلة متواصلة من الدالات (النصوص) غير المقترنة بمرجع . ولهذا فان القارىء / الناقد لا يستطيع حصر النصوص المتداخلة كما انه لا يستطيع حصر دلالاتها .

ويقوم « ليتش Leitch بتنظيم التكرارية ضمن نظرية طريفة فيقول إن تاريخ كل كلمة في النص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الاخير ، قيد القراءة ، ولتعذر تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة ، فان النصوص المتداخلة لا حصر لها ، ومن ثم فان دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها »(٢٢) . ويمكن تأكيد تعذر حصر الدلالات استنادا الى مستوى آخر (غير مستوى التشكل) هو مستوى القراءة . فاستنادا الى التناص فان النص « غير منجز ما دامت قراءاته متواصلة ، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية ، تبعا لتعدد القراءات »(٢٣) لهذا يرفض بعض القائلين بالتناص قضية التأويل برمتها فـ « التأويل هذيان محموم كهذيان الفصاميين أو الفارين من حروب مدمرة »(٢٤) . ويشعر المرء بضرورة عدم الاستهانة بمثل هذا الكلام لان اصحابه يهدفون من ورائه الى بذر الشك وعدم اليقين في كل شيء . وهم لا يقولون بالشك طريقا للوصول الى الحقيقة فهذه مسالة قديمة معروفة ، لكن الجديد هنا هو انهم يرون بأن هوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين . ولهذا فالدلالة الواحدة (الادبية وغير الادبية) لا وجود لها ، لان الدلالة رمزية دائما . لهذا يرى جاك دريردا رائد الفلسفة التفكيكية ان (« هوية المعنى ضمن الاختلاف » تتمثل في تعريفه ، حتى أن امكانية معانيه « الاخرى » في اماكن اخرى وازمنة اخرى ، تصبح شرط هوية المعنى والآفاق التي يستند اليها المعنى »(٢٥) .

ومهما تعددت الآراء في مجال التاويل النقدي وفق التناص او في مجال البحث عن العلاقة بين المعنى الرمزي / الدلالات المتعددة والنص / البنية / الحدث ، فان المنطلق الاساسي هنا هو قبول النص « تاويلات

متناقضة يلغي بعضها بعضا »(٣٦) وينتج عن هذا المبدأ العام ـ كما يرى الدكتور محمد مفتاح ـ عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي :

أولا ـ يجب ان يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري .

ثانيا ـ إن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) بل إنه لا يتحدث عن نفسه ، وانما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه .

ثالثا ـ إن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر . وعلى هذا الاساس فان تأويلات النص وتعدداتها متعلقة اساسا بمؤهلات القارىء فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها »(٣٧) .

٤ ـ التناص والأدب المقارن :

لا شك ان هناك فروقا كبيرة بين التناص والادب المقارن من حيث المنطلقات والاهداف ، وان بدا للوهلة الاولى ان هناك تداخلا بين هذين المجالين . فالادب المقارن يهتم ببيان مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الادبية التي تنتمي الى امم متباينة وتكتب بلغات مختلفة ، ولهذا فالادب المقارن يهتم بالزمان والمكان وثقافة الكاتب وسيرته واللغات التي يتقنها كما يهتم بوجود صلة او وسيط بين النصوص المقارنة . كما ان الادب المقارن يبحث عن « تفاعل » النصوص من اجل الوصول الى اصول الافكار ومن ثم الى تجسيد القاسم الانساني المشترك في التحليل الاخير .

٥ ـ التناص والنقد البنيوي :

اشرت في البداية الى ان مفهوم التناص قد تكوّن اثناء رحلة الشك بفعالية الاسس الفكرية والفلسفية التي تستند اليها البنيوية وفي كفاءتها في تفحص النص ودراسته . وسواء عدّ بمثابة ثورة على البنيوية او بمثابة ثورة البنيوية على نفسها (لان اعلام البنيوية هم في الاغلب اعلام ما بعد البنيوية) فان النتيجة واحدة وهي ان مفهوم التناص نتاج لصراع الحركات المنهجية المتحددة باستمرار . وهو ينتمي الى ما سمي بحركة

« ما بعد البنيوية » وبالتحديد الى النقد اللابنائي «Deconstruction» الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي .

ويكفي أن يشير المرء هنا الى أن البنيوية تنطلق من وجود بنية للنص تجعل من العمل الادبي عملا ادبيا ، وسواء أكانت هذه البنية خفية او تحتية أو تتمثل في نظام النص ، فان التناص ـ كما تقدم ـ يهدف الى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز او النظام او الحدود . وبينما ترى البنيوية ان النص كيان منته في الزمان والمكان اي تزامني ومغلق وثابت وساكن فان النص وفق التناص تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد .

واذا كانت البنيوية تركز على ثنائية الكتابة / القراءة وترى أن النص يقرأ القارىء وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارىء فان التناص لا يعترف بكل الثنائيات المتداولة . وهو إذ يركز على الكتابة / القراءة فانه ينظر الى أطراف هذه المعادلة على أنها حلقات متتابعة (لا متقابلة) في سلسلة طويلة لا نهاية لها . اي ينظر الى تواصل فعل القراءة واستمراره ، هذا التواصل يؤكد أن النص يتضمن تأويلات متباينة متناقضة وهو ما ينفي ـ مرة أخرى فكرة البنية او النظام أو المركز أو الشكل او الفواصل بين نص وآخر .

٦ ـ التناص والنقد الماركسي :

ولا شك أن التناص حين ينظر الى ولادة النص وقراءته / نقده من خلال « مرجعية وحيدة » (وإن تكن غير محدودة) هي النصوص وتفاعلاتها فانه لا يلتقي البتة ـ بل يحطم ـ اسس النقد الماركسي بتياراته المتعددة . فالتناص لا يهتم ولا يستند الى مقولات البناء التحتي والبناء الفوقي إذ هو ضد فكرة البناء أصلا . واذا كان النقد الماركسي ينفي فكرة انغلاق النص وثباته وتزامنيته ويرى ان النص متحرك متجدد متغير بتغير البناء الاجتماعي فان التناص يلغي اي اثر للعلاقات الاجتماعية في تشكيل النص وفهمه وتحليله ونقده .

وإذا اعتبرنا البنيوية التوليدية (لوسيان جولدمان) ضمن تلك التيارات فان التناص لا يقيم وزنا لهذه المنهجية التي تهتم اهتماما محوريا

بـ « رؤيا العالم » وأثرها في تشكيل النص وتعتمد على تفاعل بنية النص والبنية الاجتماعية المحيطة اي تركز على تاريخية النصوص .

٧ ـ التناص ونظرية المحاكاة :

وبالطبع فان مفهوم التناص لا يلتقي البتة مع مفهوم المحاكاة سواء المحاكاة المرآوية التي قال بها أفلاطون او محاكاة المعاني الكونية العامة التي قال بها ارسطو . لان مفاهيم افلاطون وارسطو تنسج صلة ما بين النص والخارج [الخارج هنا الأفكار النقية وعالم المثل « افلاطون » والمعاني الكونية الثابتة « ارسطو »] وترى أن النص والعالم ثابت . ولان الكاتب وفق التناص لا يكتب من خلال قوانين الصنعة الادبية (معروف ان نظرية المحاكاة لا تشير الى رؤية الكاتب أو خياله) بل يكتب وفق منطق النص المتداخل ، فهو يكتب « لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في اعماق الكاتب ، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب . وهـذا يمثل وجودا كليا للكتابة (وليس للاشياء المحكية) . فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس »(٢٨) واذا كان ارسطو يدعو الى صفاء النوع الادبي فان التناص يهدف الى الغاء الفواصل وتدمير الحدود بين الانواع الادبية وغير الادبية اي الى تحطيم نظرية الانواع الادبية برمتها .

٨ ـ التناص والنقد السيَري «Autobiography» :

واذا كان التناص يرى ان النص يتوالد من النصوص الاخرى ويهدف الى اظهار النص وكأنه بدون باث فمن الطبيعي الا يهتم ـ بل هو يهدف في الحقيقة الى الغاء الاهتمام ـ بالبحث عن سيرة الكاتب وثقافته وعصره وايديولوجيته ولوحته النفسية ونواياه ومقاصده . فكل هـذه الامور لا تمت الى النص بصلة .

ولهـذا يمكن القول بأن التناص لا يلتقي مع مقولة « الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية » (ووردزورث) او مقولة الخيال الاولي والخيال

الثانوي (كوليردج) . اي أن التناص يلغي مقولات نظرية التعبير برمتها كما يدمر مقولات النقد السيري كلها .

٩ ـ التناص ونظرية الخلق :

اسهمت نظرية الخلق إسهاما كبيرا في التأكيد على النص الادبي وصياغته وسموه الفني ، ولفتت الانظار الى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية ، ورغم ذلك كله فانها تتباين كلية عن مفهوم التناص .

فاذا كانت نظرية الخلق ترى ان النص كائن خلقه الاديب من ذاته ووسيلته في الخلق هي اللغة ، فان النص وفق التناص قد خلقته النصوص السابقة .

واذا كان النص وفق نظرية الخلق معادلا موضوعيا لعواطف الفنان وافكاره وتجاربه ، فان التناص لا يهتم ـ كما تقدم ـ بهذه العواطف والافكار والتجارب ، لانه يرى ان النص « مركب جديد » من النصوص المتعاقبة .

واذا كانت نظرية الخلق ترى ان جوهر النص هو الصياغة او التكنيك او التشكيل فان « جوهر » النص وفق التناص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات (جوليا كريستيفا) أو سلسلة من العلاقات والتفاعلات مع نصوص اخرى (ليتش) .

١٠ ـ التناص والنقد الأسطوري :

تذكر آلية التناص النقدية ـ في مستوى من مستوياتها ـ بالنقد الاسطوري الذي يعيد النصوص الادبية الى رحمها الاول ـ الاساطير . فكما يتم تفسير النص الادبي من خلال مرجعية وحيدة هي الاساطير ، فان قراءة / نقد النص تتم من خلال مرجعية وحيدة هي النصوص (لكن هذه المرجعية غير محدودة ولا نهاية لها كما تقدم) ويجب الا ننسى بالطبع ان مفهوم النصوص يتسع ليشمل الاساطير على اعتبار انها نصوص سواء عبر عنها بالرقص أو بالرسم أو اتخذت شكلا لغويا .

وقد اشرت سابقا الى ان القائلـين بالتناص يحاولون ربط النص الادبي بالنص الاسـطوري لان الاسـطورة هي الكلمة التي تبدو وكانها بدون باث حقيقي . اي انهم يرفضون انتمائية النص الى باثه / الكاتب . فكان الكاتب اسير النصوص المتعاقبة المتداخلة المتفاعلة .

ومع ان النقد الاسـطوري يرى ان الكاتب اسير الاساطير اي لا اثر له في تغيير وظيفة الصورة الادبية ، فان الفارق بين التناص والنقدالاسطوري كبير جدا . فالنقد الاسطوري يستند الى فكرة الصورة المركزية والتناص يهدف الى تحطيم هذه الفكرة ، والنقد الاسـطوري يعتمد على مقولة البنية الاساسية (الاسـطورة الاولى) والتناص يهدف الى تدمير البنية . وبينما يقول التناص بالتفاعـل والتداخـل والولادة يقول النقـد الاسطوري بالتكرار .

واذا كانت آلية التناص النقدية تستند الى مقولة التفاعلات التي لا حصر لها بين النص وغيره من النصوص ، فان النقد الاسطوري يستند الى فكرة الانزياح Displacement ويرى ان الادب « هـو اسـطورة منزاحة عن الاسـطورة الاولية التي هي الاساس وهي البنية وكل صورة في الادب مهما تراءت لنا جديدة ، لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة احيانا أخرى »(٢٩) فهناك فرق كبير بين التداخل والتفاعل والتوليد وبين الانزياح .

١١ ــ كلمة اخيرة :

يتضح مما تقدم ان التناص مفهوم جديد كل الجدة ، سواء برؤيته الجديدة للنص او بالفلسفة النقدية التي يستند اليها . وهو إذ يذكر ببعض الآراء او الافكار (العامة العائمة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس ، التضمين ، المعارضة ، السرقات الادبية ، الاشارة .... الخ) فانه يبتعد عنها شاقا طريقا جديدة تماما .

وهو يثير تساؤلات اكثر مما يجيب على تساؤلات اخرى سابقة . فهل النص مفتوح دائما ؟ وهل هو بلا بداية ولا نهاية ؟! وما منطق النص ــ قيد الكتابة ــ ؟ وهل هناك نصوص ادبية متنوعة (لا من حيث الصياغة

أو الصورة العامة أو الحدود المتفق عليها وانما ـ وهذا انسجاما مع منطق التناص نفسه ـ من حيث درجة التداخل والتفاعل والقدرة على التوليد»؟ وكيف تتنوع هذه النصوص؟ وما أسباب هذا التنوع؟ وهل نستطيع ان ننقل أثر رؤية الكاتب / الاديب في تشكيل النص؟ وكيف يمكن ان نقتنع بأن الكاتب / الاديب يكتب وفق منطق النص لا وفق منطقه هو؟ ثم ما الدافع الى الكتابة عموما؟.

كل هذه الاسئلة وغيرها قد تدل بأن مفهوم التناص غامض ومحير. ولعل هذا ما يفسر تنوع معانيه وتعدد استخداماته. لكنه رغم كل هذا قد حظي بالانتشار.

ويبدو أن من أسباب ذيوع هذا المفهوم والاهتمام به:

اولا ـ جدته.

ثانيا ـ أنه يهدف الى تقديم تصورات جديدة بالمقام الاول أكثر مما يهتم بدحض التصورات الراسية في ميداني الادب والنقد.

واذا كان هذا من عوامل قوة هذه الصيغة المعرفية النقدية الجديدة فان من عوامل ضعفها في رأيي ـ اضافة الى غموضها ـ انها تلغي القيمة التي يتضمنها النص او القيمة التي يتسلح بها الناقد، وبالتالي فانها تنفي الاعتراف بقيم النص وقيم المتلقي / القارىء / الناقد / في علاقتهما الجدلية بقيم العصر او المستقبل. كما تلغي تاريخية النص وتعيده الى منابع لا حد لها ولا حدود أي شبه مجهولة أو غير « ملموسة » بالتحليل الاخير. وهو ما يذكرنا مرة أخرى بالنقد الاسطوري الذي يعيد النص الى مصادر مجهولة (الاساطير) وبالنقد النفسي الذي يعيد النص الى اللاشعور الفردي (فرويد) أو اللاشعور الجمعي (يونغ) .

لهذا يمكن القول بأن مفهوم التناص من تجليات الفلسفة المثالية التي تحاول أن تفسر الفكرة بالفكرة والمفهوم بالمفهوم والشعر بالشعر والنص بالنص دون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في تشكيل المفاهيم والتصورات والافكار والنصوص.

←

الهوامش :

(١) انظر تفصيل ذلك في « نظرية النص » : رولان بارت ، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي ، حولية الجامعة التونسية ، عدد ٢٧ ، ١٩٨٨ ص ٦٩ وما بعدها .

(٢) انظر في « الخطاب النقدي الجديد » مقالة « مارك انجينو » ضمن كتاب « اصول الخطاب النقدي الجديد » : ترجمة أحمد المديني ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ١٩٨٧ ص ١٠١ وما بعدها .

(٣) يعتبر « بارت » ان العلامة تحيل بالضرورة على علاقة بين متعالقين ، وهذه العلاقة مباشرة وغير مباشرة . انظر تفصيل ذلك في « دروس في السيميائيات » : د/ حنون مبارك ، دار توبقال ، ط١ ١٩٨٧ ص ٣٨ .

(٤) استفدت ـ بتصرف ـ في عرض الآراء السابقة من :

ـ درس السيميولوجيا : رولان بارت ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، ط٢ ١٩٨٦ .

ـ الكتابة والاختلاف : جاك دريدا ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال ، ط ١ ١٩٨٨

(٥) انظر تفصيل ذلك في كتاب « عصر البنيوية ؛ من ليفي شتراوس الى فوكو » تاليف اديث كيرزويل ، ت د / جابر عصفور ، دار آفاق ١٩٨٥ .

(٦) الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية الى التشريحية (Deconstruction) : / عبد الله محمد الغذامي ، جدة النادي الادبي الثقافي ط ١ ١٩٨٥ ص ٣٢٢ .

(٧) المرجع نفسه : ص ٣٢١ .

(٨) المرجع نفسه : ص ٣٢٠ ، ٣٢١ .

(٩) استند الى هذا المعنى د / عبد الله محمد الغذامي في كتابه المشار اليه ص ١٤ .

(١٠) استند الى هذا المعنى د. سعيد البحراوي في كتابه «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت ، دار الفكر الجديد ط ١ ، ١٩٨٨ ص ١٤٠ .

(١١) استند الى هذا المعنى د/ محمد مفتاح في كتابه « تحليل الخطاب الشعري ؛ استراتيجية التناص » بيروت ، دار التنوير ط١ ، ١٩٨٥ ص ١٢١ .

(١٢) انظر تفصيل ذلك في « الخطيئة والتكفير » صفحات متفرقة في الفصلين الاول والسادس .

←

(١٣) الكتابة والاختلاف : مرجع سبق ذكره ، ص ٣١ .

(١٤) انظر في الدراسة التي صاغها الدكتور « عبد الملك مرتاض » بعنوان : « فكرة السرقات الادبية ونظرية التناص » في مجلة « علامات » جدة ، المجلد الاول ، مايو / ايار ١٩٩١ انظر ص ٨٤ بشكل خاص .

(١٥) انظر تفصيل ذلك في « الخطيئة والتكفير » صفحات متفرقة في الفصلين الاول والسادس .

(١٦) الية التناص : زهور لحزام ، مجلة الناقد ، عدد ٢٠ ديسمبر ١٩٩٠ ص ٥٩ .

(١٧) الية التناص : ص ٥٩ ايضاً .

(١٨) معرفة الآخر ؛ مدخل الى المناهج النقدية الحديثة : عبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي ، بيروت / الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ط١ يونيو / حزيران ١٩٩٠ ص ١١٥ .

(١٩) المرجع نفسه : ص ١٥ ايضاً .

(٢٠) الخطيئة والتكفير : ص ٣٢٢ .

(٢١) في نظرية النص الادبي : د/ عبد الملك مرتاض ، بحث غير منشور قدم في ندوة « النقد العربي المعاصر » بجامعة صنعاء « ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٤ .

(٢٢) معرفة الآخر : ص ١٣١ .

(٢٣) المرجع نفسه : ص ٢٦ .

(٢٤) مجهول البيان : د/ محمد مفتاح ، دار توبقال ط١ ١٩٩٠ ص ١٠٢ .

(٢٥) المعنى الأدبي ؛ من الظاهراتية الى التفكيكية : وليم راي ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ١٩٨٧ ص ١٦١ .

(٢٦) مجهول البيان : ١٠٢ .

(٢٧) المرجع نفسه : ص ١٠٢ ايضاً .

(٢٨) الخطيئة والتفكير : ص ٣٢٢ .

(٢٩) نظرية الاساطير في النقد الادبي : نورثروب فراي ، ت حنا عبود ، دار المعارف . بحمص / سورية ط١ ١٩٨٧ ص ١٧ .

❋ ❋ ❋

ماء الشعر الجاهلي



رشيد يحياوي

أ – مجتمع الماء :

ارتبطت الثقافة العربية بالماء ارتباط الأرض العربية به إذ كان بوسع الماء الجاهلي أن يحدد قوة القبيلة أو ضعفها وأن يجعلها مستقرة أو جوالة وأن يجعل شعباً بكامله يرحل ، وأن يشعل الحرب .

وإذا عدنا للمعاجم لإحصاء الكلمات المنتمية للحقل الدلالي للماء لوجدنا في ذلك مشقة وصعوبة . ولما كان الماء لا يفصح عن حضوره إلا في صلته بالأرض التي يحيا عليها الإنسان ، فقد وجد الإنسان العربي في صلة الماء بالأرض منبعاً لتسمية كل مظاهر التلاقي التي رآها . وهي بدورها أصعب من أن تحصى . ولنتذكر أن لقاء الماء بالأرض كونه في الذاكرة الشعبية مجالاً للمتخيل الإبداعي حيث يعطى له أحياناً بعد جنسي وأحياناً ينظر إليه كملقح لميلاد عالم جميل مخضر وخصب وحي . وحتى في علم الأحياء ينظر للمنشأ الأول للخليقة بأنه بدأ في صلة اليابسة بالبحر . آدم نفسه خلق من طينة مبتلة .

يسجل أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت ٢٩١هـ) في كتابه الموسوم " مجالس ثعلب " نصاً يشرح فيه معاني بعض الكلمات الدالة على هذه الصلة المشار إليها بين الماء وبين الأرض

فيقول : "ملك الوادي وسطه . وما يصب في الوادي أبعدها سليلاً: الرحبة – ولها جرفة – ثم الشعبة ، ثم التلعة ، ثم المذنب ، ثم القرارة وهي قيد الرمح ، والزمعة دونها ، وهي الزماع . والتفصيد آخرها، وهي أن يسيل قدر شبر . والشوان : التي تصب في الوادي من المكان الغليظ ، وهي الشانة . والحشاد ، إذا كانت أرضاً صلبة سريعة السيل وكثرت شعابها في الرحبة وتحشد بعضها في بعض والفلقان تكون في الأرض الغليظة في الجبال ، تتعلق فيها فلا تسيل حتى يفرطها السيل، أي يملؤها حتى تدفق ، والواحد فالق . وتقول : قد أفرطت حوضك، إذا ملأته فتدفق "[1].

في نص ثعلب تطالعنا هذه الأسماء : ملك الوادي . سليل ، الرحبة ، الجرفة ، الشعبة ، التلعة ، المذنب ، القرار ، الزمعة ، التفصيد ، الشوان ، الحشاد ، الفلقان . وهي كلها لعلاقة الماء بالوادي وحده . وقد يضاف لهذه اللائحة أسماء لأنواع الوديان كالنهر والجدول والترعة والمجرى والمصب وأسماء لصوت ماء النهر والجداول . وفي نص ثعلب وردت ثلاثة أفعال تفيد الإمتلاء هي : أفرط وتدفق وملأ . يضاف إليها فاض وتفجر ... ولو رمنا التفصيل في هذه الأسماء فلن نصل لحد . وللإختصار نشير إلى أن السحاب وحده أعطيت له عند العرب عدة أسماء حسب حجمه ونوعه ولونه وقس على ذلك كل ما له صلة بالماء . ومن الكلمات التي يذكرها أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤) في معنى الإمتلاء : "ملآن، ومترع ، ودهاق ، وطافح ، ومشحون ، ومتأق"[2].

ولما كان الإمتلاء يفضي للسيلان ، كان لهذا الأخير بدوره معجم من قائمة طويلة من الأفعال نجدها عند الرماني كالآتي :

"سالت ووكفت وهمعت وذرفت ، وسكت ، وسحت ، وهطلت ، ودرت ، وسربت ، وأفصت ، وهملت ، وأهلت ، وهراقت ، وسجمت ، وفاضت ، وهتنت ، وصابت ، ونبغت ، وأسحمت ، وأراقت "[٣] . والغائب الذي يعود عليه الفعل في هذه الأفعال هو السحابة والعين . ولعل فعلين من هذه القائمة أو ثلاثة يلفتان إليهما النظر لتداولهما الحاضر في حقول أخرى كإراقة وإسالة الدماء وكالنبوغ الفكري ونبوغ كاتب أو أمة .

ونجد في كتاب الرماني قائمة بالأفعال الدالة على العطش وقائمة بالأفعال الدالة على الجدب والقحط ومثل ذلك وغيره نجده في كتب معجمية ودلالية قديمة .

وقد اقترنت بعض الأماكن المائية عند العرب بأسماء القبائل التي كونت هذه الأماكن جزءاً من حماها . لذلك قالوا مياه بني سعد بن مالك ومياه بني ذهل بن ثعلبة ومياه بني مازن... إلخ . كما أن الماء كون جانباً من معجمهم في تسمية الأشياء والنبات والحيوان . وعلى عادتهم في التفصيل في أسماء المسمى الواحد تبعاً لأنواعه ومراحل تطوره وتحوله نجد هم في استحضار أثر الماء لما يعلل عندهم عدد من الأسماء والنعوت . نذكر من ذلك وصفهم للتمر والثوب إذا ذهب عنهما الماء : "ويقال للتمر وغيره إذا يبس وذهب ماؤه : قد قب يقب قبوباً ، وقد تجفف ، فإذا يبس كل اليبس قيل : قف يقف وقوفاً . ويقال للثوب إذا ابتل ثم جف ماؤه وفيه ندا قد تجفف "[٤] .

ومن هذه الأسماء والنعوت ما وصفوا به النخل . وللنخل ما له من أبعاد واقعية واجتماعية وأسطورية في حياة الجاهلي بخاصة. يقول ثعلب في التمييز بين بعض صفات النخل بناء على علاقته

بالمطر: " الغلب : اللواتي قد استمكنت في الأرض حتى تشرب من الأرض. والمجاليح من النخل ، الواحدة مجلاح . وهن اللواتي لا يبالين قحوط المطر .والكفأة حمل سنتها . أي أنها تحمل وإن لم يكن مطر ، وهي الكفأة "[٥].

ولما كان الماء بكل هذا الحجم ، وكان العرب أرخوا لما له حجم في حياتهم ، فهل أرخوا إذن للماء ؟. لا نجد عندهم في الحقيقة تاريخا للماء بل تاريخ للإحساس بالماء . الشعر وحده – وهو ديوانهم – أرخ لهذه العلاقة بين الإنسان والماء . وسنحاول من خلال مقاربة بعض النصوص الجاهلية الوقوف على فاعلية الماء الجاهلي .

ب – الماء الجاهلي :

قد نستطيع بناء على حضور الماء أو غيابه تفسير أغلب مقدمات القصائد الجاهلية . فبحضور الماء تحضر الحياة والمرأة والجماعة . وبغيابه يحضر الموت والوحدة والقفر والضياع ، وتطول رحلة البحث عن استعادة المكان الأليف الآمن الذي هو مكان الماء. يقول امرؤ القيس في تذكر سلمى[٦]:

وكم دونها من مهمه ومفازة ‏ ‏ ‏ ‏ وكم أرض جدب دونها ولصوص

إن حضور المرأة في القصيدة الجاهلية وبخاصة في مقدمتها الطللية ، يتعدى العلاقة الشخصية بين الشاعر وبين هذه المرأة . فحضورها يعمق أبعادا إضافية مفتوحة من الكون والحياة والآخر ، وعلى المكان الذي حفر في تضاريس الأسطورة الجاهلية . وتحرق الشاعر للقاء هذه المرأة يتعدى النظرة إليها كأنثى تشبع موضوع

الرغبة. ونلمس غرابة هذه المرأة حتى لما يستطرد الشـاعر في وصف مفاتنها الحسية ويقدمها كدمية. فالجمـال الذي ينشده فيها غايـة في المثالية المستحيلة . المرأة فيه مشموم زهر من الغزلان والظبـاء والبقر والكثبان والنخيل والسحاب والعطور والكواكب... يجعلـها الجاهلي تجمع من كل ما تقع عليه عيناه . إنها امـرأة لا زمانيـة ولا مكانية في نفس الوقت . فبقدر صلتها بالزمـان والمكـان الأليفـين الطفوليين ، تتملص من تأثرهما وتفلت من فعلهما .

هذا النوع من النظرة للمرأة يطالعنـا في أغلـب الأشعـار الجاهلية . حيث يقف الشاعر على الطلل الدارس ويستعيد المـرأة . فإذا هي في أقصى قوتها وفتنتها . يرفض الشـاعر مجرد التفكير في أن المرأة التي يريد في لحظـة الوقوف على الأثر ، أخـذ منـها الزمـن وفقدت إغراء الماضي . إنها بالنسبة له علامـة الإرتـواء والخصـب المستمر حتى لو كان الزمان الفاصل بينهما عشرين حجة .

يكثف بيت امرىء القيس المذكور كثيراً من تشابك العلاقات المحددة للعلاقة بين الطرفين . والبيت من وجهة نظر سيميائية قـول انفصالي . لأنه يعين حالة الإنفصال الـتي توجـد عليـها الـذات (الشـاعر) في علاقة بالموضوع (سلمى) . فلفصم هـذه العلاقـة ، تدخل فاعلان معاكسان .

ويحدد سهم الرغبة طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين سـلمى . غير أن هذا السهم لا يحقق التواصل بسبب تدخل المعـاكس الـذي يؤدي دوره فاعلان ؛ الأول مكاني والثاني بشري . ويفيـدان معـاً الهلاك والخطـر . فالمكاني مهلك مقفر مجـدب أي أنـه مكـان اللاماء. مما يعني أن اللاماء هو الفاعل الحاسم هو المحـول للعلاقـة ،

فارضاً استمرار التباعد ، مؤمناً ملجأ اللصوص في تفضيلهم الأماكن الخالية المقفرة التي لا يقوى على اللحاق بهم فيها أحد .

قد يقترن الماء بالطلل فيكون حضوره كغيابه هادماً ومخرباً . على حد ما تفصح عنه دلالة بيت امرئ القيس الآتي[٧] :

ديار لسلمى عافيات بذي خال ... ألح عليها كل اسحم هطال

فالماء بمثابة لعنة تطارد سلمى لتبعدها عن الشاعر . إما بندرته وانقطاعه وإما بسحبه السوداء الهطالة ومطره الدائم من غير انقطاع بشكل لم تستطع معه حتى بقايا ديارها المقاومة . فَعَفَت ودرست بفعل شدة واستمرار هذا المطر .

يصبح وجود المطر عائقاً ومعاكساً وفاعلاً مضاداً . ومن ثم فالخروج في المطر مؤشر شجاعة ودليل قوة وإرادة وعزم . سيحارب الشاعر المطر كما يحارب العدو. فالمطر أكبر متحد طبيعي لأمنه واستقراره . يقول امرؤ القيس مفتخراً بخروجه مبكراً قبل مغادرة الطير لأوكارها[٨] :

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... وماء الندى يجري على كل مذنب

فصباحه صباح مطير . ينزل مطره في كل مكان يسيل فيه الماء . إن وظيفة الماء عند الشاعر الجاهلي لم يقتصر تأثيرها على علاقة الرغبة بينه وبين المرأة فحسب . بل قدم الماء لهذا الشاعر مداراً جمالياً لتشكيل جانب من الصورة التي قدمها للمرأة . ومن هذه الصور صورهم لثغرها . حيث وقفوا عند عذوبته وصفائه وتلألئه واستعاروا من المعجم المائي ما أعانهم على تمثل إدراكهم الجمالي لصورة الثغر .

قد يبدو لنا حالياً أن تشبيه الجاهلي الثغر بالماء العذب الصافي

تشبيه يفتقد الإثارة الجمالية المطلوبة في الصورة . والحقيقة أن هذه الإثارة لا يمكن لنا تقديرها إلا باستحضار علاقة الجاهلي بالماء والقيمة التي أعطاها له . فحين يشبه المسيب بن علس ثغر سلمى بمداومة مزجت بماء جدول في حافتيه قصب . في بيته هذا ، فلأن وجود هذا النوع من الماء بعيد المنال . ولأن هذا الماء سيكون نصف المشروب ... الجديد . يقول المسيب[9]:

ومهـا يـرف كأنـه إذ ذقتـه ... عانيـة شحبت بمـاء يـراع

وقد تكرر عندهم تشبيه الثغر بالسحابة . من ذلك هذه الأبيات للحادرة[10]:

وإذا تنازعك الحديث رأيتها ... حسناً تبسمها لذيذ المكرع
بغريض سارية أدرته الصبا ... من ماء أسجر طيب المستنقع
ظلم البطاح له انهلال حريصة ... فصفا النطاف له بعيد المقلع

تتشاكل السحابة والثغر في دلالة الماء العذب النقي الذي لم يمسسه بشر .ويتشاكلان في المناعة . فالسحابة بعيدة في السماء والثغر في الأرض لكن ليس من السهل الوصول إليه أو على الأقل الاحتفاظ به. فهذا الاحتفاظ متوقف على استمرار عطاء السحابة في تخصيب الأرض وإبقاء تجمع العشيرة . ويتشاكلان في الجمع بين اللذة والألم .. السحابة تدرّ بغيثها وتدمر بسيولها . والثغر يدر بتذوقه ويدمر بخطر الدفاع عن الشرف . هكذا يصبح السكر معادلاً للثغر . ويصبح ماء الجدول معادلاً للغشيان . يستقر الثغر والمرأة والمدامة جميعاً في الماء .

لا يتوقف المسيب عند ذكر عذوبة الريق . بل ينتقل بفعل الإيحاء الشعري إلى عالم مائي يثبت من خلال توليده حكمه السابق على الثغر . في هذا العالم المائي المعادل للثغر نجد أنفسنا أمام سحابة

ليلية تحلبها ريح شرقية هادئة . مـــاء هذا العالم في بدايتـــــه مخلـــوط بالتراب لأنه نازل للحظته من السحابة .

تفجر العلاقة الأولى بين الماء والتراب وبين الماء والأرض وبين القطرات الأولى والحوض الذي يســـتقبلها . الإحســـاس بـــاللذة في الجاهلي ، وتدفقه للتأمل في تشكل الحياة الجديدة . إن ماء الثغر تحول عنده إلى سحابة لا تحد في الســـماء ولا يعرف حجمـــــها مـــادامت سحابة ليلية . ولا يعرف اتجاهها ولونها . ولكنها تدرك بالإحســـــاس وبالتمثل وبالألفة . إنها بمثابة أم تدر الحليب والشاعر طفـــل يتعلق بها ويعرفها معرفة حميمة حتى لو كان الوقت ليلاً . وها هي الأم تنسحب ويصفو الماء الذي تجمع في البطاح ويبقى الطفل وحيداً إلى أن تأتيـــــه السيول فتلعب بصفاء الماء وتحمله في كل اتجاه . ويصبح ذلك المـــاء الأسجر صافيـــاً شبيهاً بلبن الأم وبريق الثغـــر . ويصبح غلــــلاً أي ماء ما يجري في أصول الشجر . تذهــــب الأم ويبقـــى الطفـــل . ويذهب الثغر وتبقى الذكرى .

يقول المسيب عن ذهاب الماء في أصول الشجر :

لعــب الســيول به فأصبــح ملــؤه غللاً تقطــع في أصــول الخـــروع

وهذا يفيد أن سر الحياة يكمن في هذه المشابهة بين المرأة وبين الماء. ولننظر في هذا البيت للمزرد أخي الشماخ وهو يصف ســـلمى محلا عيني المهاة محل عينيها[11] :

وعيني مهـــاة في صـــوار مرادهـــا رياض ســرت فيها الغيوث الهواطل

فإذا كان الريق يتذوق محيلاً على المعجم المائي ، فالعينان هما الأخريان مائيتان من خـــلال الإيحـــاء. فعينا سلمى كعيني مـــهاة في قطيع من البقر في مرعى هطلت عليه أمطار ليلة . أي سحر لهذا المطر الليلي عند الجاهلي وكيف يعطي للعينين جمالاً جديداً ؟.

المزرد لا يريد البلل للعينين فحسب ، بل يريد أن يؤكد هذه المرأة المسماة سلمى والتي تردد ذكرها عندأكثر من شاعر ، فيجعل ساقيها ورقتي بردي ارتوتا من الماء النمير في بياضهما ونعومتهما :

وتخطو على برديتين غذاهما غمير المياه والعيون الغلاغل

إن ما أشرنا إليه من علاقة الماء بالمرأة في أشعار الجاهليين ، ما هو إلا قليل من كثير ما ورد عندهم في هذا الباب . فقد وظفوا الماء لوصف سرورهم وإعجابهم بالموصوف . غير أنهم وظفوه أحياناً للدلالة على الحزن . وهذا ما نراه في تشبيهاتهم للدموع . فهي عند امرىء القيس تفيض إلى أن تبل دمع محمله . وفي صورة أخرى له يجعل صورة دمع المرأة قريبة من تلك الصورة التي رأيناها للمسيب في الثغر . يقول امرؤ القيس[١٢] :

فعيناك غربا جدول في مفاضة كمر الخليج في صفيح مصوب

في مقدمة امرىء القيس بصفة خاصة يقابل حضور الماء وغيابه بين فضاءين نفسيين وكونيين ، الأول فضاء الخصب والثاني فضاء الجدب "وهكذا يمضي الشاعر في اختزال الزمن في لحظات متنوعة ، فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل ، وبين الجفاف والخصب العاطفي ، وبين ذكريات الماضي ومأساة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات وكأنه يعيشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والنظام والرحيل والبكاء "[١٣] .

إذا كانت البطولة محل فخر الشاعر وهو يواجه الليل والمطير، فاكتمالها لن يتحقق إلا بامتلاكه حصاناً قوياً سريعاً يتخطى به الصعاب والعوائق دون تعب . هذا الحصان الذي تردد ذكره عند الشعراء ، وجدوا له في الماء شبيهاً في قوته واندفاعه . يقول المرار بن منقذ[١٤] :

يؤلف الشدة على الشد كما حفش الوابل غيث مسبكر

فحصانه يندفع مثلما يندفع المطر شديد الوقع ، وكأن هذا الحصان في سرعته المائية جزء من سيولة الماء بل هو كابن الماء[١٥]:

ورحنا بكابن الماء يجنب وسطنا تصوب فيه للعين طوراً وترتقي

ولعل أقوى صورة قدمها شاعر جاهلي لاندفاع الحصان هي وصف امرىء القيس له وتشبيهه بالصخرة القوية المتحدرة مع السيل من المكان العالي[١٦]:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وهذه الصورة على حد وصف د . إبراهيم عبدالرحمن لها "صورة ملفقة ، تجعل من حصان امرىء القيس حصانا غريبا . أو قل حصانا أسطوريا لا يماثل غيره من الخيل في صورتها الحيوانية"[١٧] ومرد هذه الغرابة إلى كون حصان امرىء القيس يجمع بين حركات متضادة ومتزامنة . وكذلك إلى استعارته قوة الجلمود المنحدر مع السيل في سرعته وصلابته وقوته واندفاعه وفي تدميره . فبقدر منفعته وبطولته يبرز جبروته القاتل المخرب . إن الماء نفسه تزدوج فيه هذه الوظيفة . أي المنفعة والتدمير . وفي وصف بعض الجاهليين للسيل ما يوضح ذلك . وفي مقدمة هؤلاء امرىء القيس في عدة مواضع من ديوانه . حيث يوقفنا من خلال وصفه له على الإتلاف الذي يسببه السيل للأماكن ومساكنها وحيواناتها ونباتها. حتى كأن السيل المذكور في معلقته وقد أحاط بجبل كامل ، حوله إلى مجرد فلكة مغزل. وكأن الشجر – في قصيدة أخرى – بعد أن غمره الماء ولم يبق من ظهوره سوى أعلاه ، رؤوس مقطوعة فيها عمائم . وقد اتفق امرؤ القيس والتوأم – في قصيدة مشتركة – على إظهار ما أتى عليه جنون السيل[١٨]:

قال امرؤ القيس :

فلم يترك بذات السر ظبياً

فقال التوأم :

ولم يترك بجلهتها حماراً

وما حديثهم هذا عن السيل ومخلفاته إلا جزءاً من حديثهم في وصفهم للمياه وما يتصل بها من رياح ورعد وبرق ومطر وسحاب. وقد ورد ذلك في مقامات شعرية مختلفة وبخاصة في تزامن المطر مع رحلاتهم وخروجهم للصيد .

يتبين من خلال ما أتينا على عرضه أن الماء وظف في صيغتين: اعتبر في الأولى عنصراً من العناصر المكونة للصورة حين يكون قصدها موضوعاً آخر غير الماء . كأن يكون الموضوع امرأة أو ناقة أو فرساً أو جيشاً . واعتبر في الثانية مداراً تشكيلياً للغة تدور حوله وتجعله موضوعاً . ومن ذلك وصفهم للماء ومظاهره. وقد دفعهم لذلك هذه القوة التي يمتلكها الماء في أن يجعل من كل شيء حياً وميتاً. أي مزاوجته بين القدرة على البعث والتجدد والإخصاب وقدرته على القتل والإفناء والتصحير : " ولعل الحرمان ، وندرة المياه، وجدب الأرض ، هو الذي جعلهم يبالغون في تقدير الخصب ، ويرون له رونقاً خاصاً في هذه البيئة الجرداء . ولـ ... مواطن الماء القديمة واعتقدوا فيها أسراراً غامضة. وأضفوا عليها قوى خفية ، حتى أنه كان إذا غب عليهم أمر غائبهم ، جاءوا إلى بئر قديمة بعيدة الغور ونادوا اسمه ثلاث مرات. فإن كان ميتاً لم يسمعوا في اعتقادهم صوتاً"[١٦] .

ولكي يكتمل لدينا تصور حضور الماء الجاهلي في شعر

الجاهليين ، سنعمد لمقاربة اشتغاله في نص طويل هو مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى . ونريد من وراء ذلك أن نضيف للصيغتين المشار إليهما ، صيغة ثالثة ينهض الماء فيها بوظيفة بنيوية في النص ككل .

يتشكل العالم الشعري في هذا النص من ثلاث حالات : الحالة الأولى يفتقد فيها الشاعر موضوعه الذي هو معرفة هوية الطلل . والحالة الثانية يمتلك فيها هذا الموضوع امتلاكاً حقيقياً . أما الحالة الثالثة فيمتلك فيها موضوعاً آخر امتلاكاً مجازياً . ويتعلق الأمر برؤية مشهد الظعن .

يقع ضمن هذا العالم انتقال ذات الشاعر من حالة لحالة ويكون الفاعل في التحول هو ذات الشاعر نفسها لامتلاكها القدرة على التذكر والتعرف في الإمتلاك الأول ، والقدرة واسترجاع المتذكر في الإمتلاك الثاني .

يتأسس هذا العالم في تواز مع الوحدات الدلالية الكبرى في النص . وهذه الوحدات ثلاث : وحدة الديار الغائبة (ديار الرقمتين)، ووحدة الديار الحاضرة (ديار أم أوفى)، ووحدة الظعن . وتقترن كل وحدة بحالة من الحالات المذكورة بالتتابع .

تبدأ الوحدتان معاً بإشارة للمخاطب ، استفهام في الأولى وفعل أمر في الثانية (تبصر) . الإشارة في الوحدتين تفيد عدم اليقين والشك ؛ شك في الدمنة هل هي دمنة المحبوبة . وشك في المحبوبة نفسها هل هي موجودة . إنه شك في العلاقة بين الإنسان والمكان . هل هي علاقة وثيقة أم أن حضور الإنسان في المكان حضور وهمي. وشك فيما إذا كان المكان نفسه حقيقياً أم وهمياً .

ينصب السؤال في بدء المعلقة عن العلاقة بين الإنسان

والمكان. وستتكرر الإشارة للمكان تكراراً لافتاً للنظر على عادة ما كان شائعاً في الشعر الجاهلي . ومن ذلك هذه الأسماء : الدراج ، المتثلم ، الرقمتان ، دمنة ، أثافي ، معرس ، نؤي ، الحوض ، السوبان، العليا ... إلخ .

تتحدد علاقة الشاعر بالطلل بأنها علاقة حضور ومشاهدة ، وعلاقة سؤال ، وعلاقة ذكرى . وكل علاقة من هذه العلاقات تنتج مستويات دلالية عميقة . فعلاقة الحضور والمشاهدة هي بمثابة الحاضر المنبه لرمزية الطلل وبعديه الاجتماعي والذاتي . وعلاقة السؤال تحيل على البعد الفلسفي والوجودي الذي يبعثه هذا الأثر الخرب الصامت في الإنسان . أما علاقة الذكرى فهي بمثابة حفر في ذاكرة الزمن من خلال ذكريات الشاعر .

أما وحدة الظعن فمكونة بدورها بين وحدتين صغريين هما وحدة الارتحال ووحدة هيأة الظعن . وبين الطلل والظعن تشاكل بالتماثل والتباين .

فالوحدتان تبدآن معاً باستفهام يرد فيهما طلباً للحقيقة . مما يفيد أن رؤية الشك التي عند الشاعر ليست موجهة للطلل فحسب بل للظعن كذلك. وهو شك يروم تحديد الهوية مادام للشاعر تلك الصلة بالطلل والظعن .

تذكر المرأة في الوحدتين . غير أن الوحدة الثانية ستعمل على تعميم حضور المرأة بحيث لا ترى زهيراً يذكرها باسمها ؛ مما يفيد أن المقصود عند زهير أصبح الظعن الراحل في ذاته وليس المرأة بالتحديد، وكل هذا يقودنا لأن نستنتج أن الظعن المترحل تعطي له قيمة وجودية تشخصها رحلة الضياع التي لا تنتهي . وحتى في حالة استقرارها تبقى قرينة الشرط المكاني في خصبه وجدبه .

إن إكثار الشاعر من ذكر أسماء الأماكن في الوحدة الأولى هو لإظهار أن تلك الدمنة الحاضرة صامتة خربة وأن علاماتها تنفي وجود الماء . إما لأنها نارية (أثافي ، سفع ، معرس) أو لأنها جافة . الديار الغائبة (ديار الرقمتين) ضد ذلك ؛ ديار متجددة تجدد الوشم. فيها حركة ناطقة وفيها حياة يجددها توالد البقر والظباء . كل هذا يظهر حرص زهير على إظهار الهوة الفاصلة بين الديارين المشار إليهما في بدء معلقته ؛ الدمنة وديار الرقمتين . وهذا التضاد بين المكانين هو الذي ولد التساؤل المشار إليه قصد تحديد المكان الأصح نسبة لأم أوفى . أما في الوحدة الثانية فالمكان يذكر كمحطات لعبور الظعن غير أن زهيراً يجعله في النسق التالي : أعلى/ أسفل . والعلاقة بين هذين القطبين هي التي تعين موضعه تجاه موضع مرور الظعن.. وإذا وقفنا عند الموضع الثاني الخاص بالظعن فنجد أن أماكنه يفيد أغلبها العلو في مقابل انخفاض الشاعر . إن الفاصل بين الشاعر والظعن ليس إذن هو عامل الزمن وحده بل كذلك هذا الفاصل المكاني ، الذي يباعد بين الطرفين ولا يوازي أو يناظر بين مواضعهما . ولعل هذا النسق يؤشر إلى صعوبة اللحاق بالظعن . ثم لا ننسى أن الأعلى يدل في حد ذاته على المناعة والتعالي وصعوبة التعلق أو اللحاق به .

إن المكان العلوي حيث تمر المحبوبة هو مكان مرور السحابة والمطر . والمكان السفلي حيث الشاعر هو المكان الذي تستقر فيه المياه حيث تتشكل عناصر الحياة . والتطلع إلى الأعلى هو إذن تطلع إلى السماء . إن غياب الماء في مقدمة معلقة زهير يحدد حالتين لعدم الاستقرار . ففي الحالة الأولى يسبب غيابه الخراب وفقدان الهوية . وفي الحالة الثانية يسبب غيابه هذه الرحلة الطويلة للظعن . لكن الشاعر يأبى إلا أن يضع حداً للخراب المكاني والمعرفي الذي

يمثله فقدان الحقيقة ، فيعطي للماء فاعليته كدال على الاستقرار وذلك بأن يجعل الركب المترحل يتوقف عند الماء معلناً الاستقرار . وهكذا فالماء بوصفه دالاً بنيوياً ، يحدد العلاقة بين الوحدة الأولى والثانية كما يلي :

- وحدة الطلل ← لا ماء

- وحدة الظعن ← ماء



الهوامش

١ – أبو العباس أحمدبن يحيى ثعلب :مجالس ثعلب . شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون دار المعارف بمصر . ط٤ ١٩٨٠ ج٢ ص ٥٠٤ .

٢ – أبو الحسن علي بن عيسى الرماني : الألفاظ المترادفة . تحقيق د . فتح الله صالح علي المصري. دار الوفاء للطباعة والنشر . المنصور . مصر ط٢ ١٩٨٨ ص ٩٠ .

٣ – المصدر السابق ص ٦٨ .

٤ – عبدالملك بن قريب الأصمعي : ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه . تحقيق ماجد حسن الذهبي. دار الفكر بدمشق ط١ ١٩٨٦ ص ٤٥ .

٥ – مجالس ثعلب ٤٨٤/٢ .

٦ – امرؤ القيس : الديوان . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .دار المعارف بمصر ط٤ ١٩٨٤ ص ١٧٧ .

٧ – المصدر السابق ص ٢٧ .

٨ – نفسه ص ٤٦ .

٩ – المفضل الضبي : المفضليات . تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون .دار المعارف بمصر ط٧ ١٩٨٣ مفضلية ١١ .

١٠ – مفضلية ٨ .

١١ – مفضلية ١٧ .

١٢ – الديوان ص ٤٤ .

١٣ – د. إبراهيم عبدالرحمن . الشعر الجاهلي . دار النهضة العربية . بيروت ١٩٨٠ .

١٤ – مفضلية ١٦ .

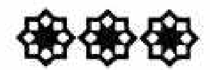
١٥ – ديوان امرىء القيس ص ١٧٦ .

١٦ – الديوان ص ١٩ .

١٧ – د . إبراهيم عبدالرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٠٩ .

١٨ – الديوان ص ١٤٩ . ويسمى هذا النوع من التأليف الشعري " التمليط " وهو " أن يتساجل الشاعران فيصنع هذا قسيماً وهذا قسيماً لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه " انظر العمدة ط دار الجيل بيروت ١٩٨١ ٩١/٢ .

١٩ - د . محمد محمد الكومي : الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . فرع الإسكندرية بمصر ١٩٨٧ ص ٣٦ .





سوريا
المعرفة
العدد رقم 353
1 فبراير 1993

الدراسات والبحوث

مابعد البنيويّة
حول مفهوم التناص

د. شكري الماضي

١ ـ إضاءة :

شغل النقد الادبي عبر تاريخه الطويل بالاجابة عن اسئلة هامة تتصل بمصدر النص وماهيته وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وكيفية تناول النص الادبي، وسبل إصدار الحكم النقدي ... الخ ويبدو ان الانجازات التي تمت في هذا المجال غير ذات معنى بالنسبة للنقد الجديد .

ـ د. شكري الماضي : باحث واديب ، عميد مركز اللغات بجامعة صنعاء ، له عدد من الابحاث في الدوريات العربية ، من اعماله « في نظرية الادب » ، « طه حسين » ، « أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سورية » .

فالنقد الجديد لا يعتني بالبحث عن اجابات بمقدار ما يهتم باثارة الاسئلة والتساؤلات التي تدور في معظمها حول « النص » . وتدور بعض اسئلة النقد الجديد حول امور تبدو وكأنها بديهية أو مسلم بها . ولكن من الهام أن نعرف ان النقد الجديد لا يعترف بوجود مسلمات أو بديهيات في ميدان النقد .

فالنقد الجديد يهتم بسؤال محوري هو : ما النص الادبي ؟! وهو يقدم مفاهيم متعددة ، فالنص : جملة ــ كتاب ــ ممارسة دالة ــ جهاز لغوي ــ جهاز للنقل الالسني ــ شبكة من المعطيات الالسنية والبنيوية والايديولوجية ــ وعاء لدلالات متجددة ــ حيز لغوي متعدد المعاني ــ وحدة لغوية ــ وحدة بلاغية ــ حقل منهاجي ــ قطعة لغوية ذات طابع كلي ــ نسيج لغوي ــ النص انتاجية (اي ليس منتجاً) ــ ثم هناك النص الظاهر ، والنص المنجب ، والنص الجامع(١) .

وقد يقبل المرء بعض هذه المقولات كما قد يرفض بعضها او كلها . لكن الامر الهام هنا هو ان هذه الاسئلة وتلك المقولات جزء من المحاولات الحثيثة لعلمنة النص (علم النص) أو إرسال ما يسمى بنظرية النص !! .

ومن هذه الزاوية يبرز مفهوم جديد يتصل بالنص لا بد من الوقوف عنده والاعتناء بأبعاده وأصوله ، والاهتمام بالتحولات التي قد تتم من خلاله في ميدان النقد الادبي . وعلة هذا كله انه مفهوم جديد تماما . [يعتبره البعض بمثابة نظرية جديدة] سواء بالفلسفة التي يستند اليها في رؤية النص وكيفية تشكله ، او بأبعاده الادبية والنقدية والفكرية ، او باستخدامه اداة تأويلية نقدية [مع انه يقر بأن من مقومات وجود النص قبوله لتأويلات متناقضة كما سنرى] قد تتحول الى اكثر من كونها اداة فيما لو أتيح لهذا المفهوم أن يستمر وينمى ويغذى بتطبيقات يغلب عليها طابع الابداع النقدي الحقيقي اكثر من الطابع النقدي التقني .

هذا المفهوم هو « التناص » « Intertextuality » ويبدو ان هناك اتفاقا يكاد ان يكون عاما بأن « التناص » كمصطلح قد ظهر للمرة الاولى على يد « جوليا كريستيفا » في ابحاث عديدة لها ظهرت بين عامي ١٩٦٦

و ١٩٦٧ في مجلتي « Tel-Quel » , « Critique » . (٢) . وهذا المصطلح بدا واسع الانتشار ـ رغم حداثته ـ لدى العديد من النقاد الاوربيين والامريكيين والعرب ايضا . بل إن نقادنا توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء منهج نقدي جديد ، وهو ما استندت اليه ثلاث دراسات هامة : الاولى بعنوان « تحليل الخطاب الشعري ؛ استراتيجية التناص » للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي ، وقد صدرت عام ١٩٨٥ . والثانية بعنوان « الخطيئة والتفكير ؛ من البنيوية الى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر » للدكتور عبد الله محمد الغذامي من السعودية وقد صدرت عام ١٩٨٥ ايضا . اما عنوان الثالثة فهو « في البحث عن لؤلؤة المستحيل ؛ دراسة لقصيدة امل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح » وهذه الدراسة تحمل عنوانا فرعيا آخر هو « مع فصل تمهيدي؛ نحو منهج علمي لدراسة النص الادبي » وهي للدكتور « سيد البحراوي » من مصر وقد صدرت عام ١٩٨٨ .

ومهما يكن نصيب هذه التجارب النقدية الهامة من النجاح فإن ذكرها هنا يأتي لتأكيد ما لهذا المفهوم من انتشار وإثراء . ولا شك أن القارىء المنصف لهذه التجارب النقدية سيحكم عليها بالجدية والذكاء . غير ان هذا يجب الا يمنعه من تأكيد التباين الكبير فيما بينها في استخدام مفهوم التناص . واحسب أن التباين في التطبيق يعود الى تمايز المنهجية في كل تجربة . فمفتاح ينهل من اللسانيات والسيميائيات ، والغذامي من البنيوية والتفكيكية اما البحراوي فيحاول تطويع المفهوم ليصبح اداة محورية في منهجه الاجتماعي .

وكل هذا يؤكد بأن مفهوم التناص يتضمن معاني متعددة كما قد يوحي بغموضه وتعقيده وشموليته ايضاً .

٢ ـ التناص :

ولتبديد بعض غموضه لا بد من الحديث عن بعض المفاهيم الجديدة حول النص والتمييز بين الاثر الادبي والنص الادبي . وهنا يمكن القول بأن التناص مفهوم يطمح الى ترسيخ المحاولات الحثيثة لايجاد « علم

النص » . وهو علم جديد بلا شك لان موضوعه جديد وهو النص . فالفلسفات والعلوم السابقة تناولت النص ودرسته وتفحصته كوسيلة لتأكيد موضوعاتها ونظرياتها . ولكن النص هنا هو المادة الرئيسية لعلم النص . فالنص – كموضوع – لا ينسب بحال الى تلك الفلسفات والعلوم . وهو بهذا المعنى حقل منهجي ، ولا وجود له الا داخل خطاب / لغوي / مكتوب . واللغة (عكس ما تراه البنيوية) منظومة لا نهاية لها ولا مركز فالكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها بل هي مجموعة /حزمة من الكلمات والمفهومات المتعددة القابلة – ليس فقط – لاستعمالات عديدة بل للدخول ايضاً مع مفردات اخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها . فاللغة الأدبية عموماً تحتل مكاناً خارج جميع اللغات الاخرى ، وانها تتعالى عليها كما لو انها حصيلة تلك اللغات والتركيب فيما بينها . لهذا فإنّ ما يميز العمل الادبي هو انه يقوم بما يمكن ان نطلق عليه « محاكاة اللغات » مما يتولد عن ذلك ان الادب او الرواية مثلا عندما تقدم نفسها ككتابة ادبية فإنها تنسخ الكتابة الادبية السابقة عليها . فالممارسة الادبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس وانما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه (المحاكاة والنسخ ليس للاعمال والآثار وانما للغات) .

والنص يتميز عن الاثر الادبي ؛ النص نسيج من العلامات(٢) اما الاثر الادبي فينحصر في المدلول . وهذا المدلول له نوعان من الدلالة : ظاهرة (وحينئذ يكون الاثر موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة) او مضمرة (وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الاثر موضوعاً لتأويل) . لكن النص – لكونه كتابة متعددة – فانه لا يقبل التنقيب او التأويل فهو لا يتطلب الا الفرز والتوضيح . فالنص تعددي ، مجاله هو مجال الدال . لكن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص (او لنقل الذي مجاله النص) لا يتم وفق النمو العضوي او حسب طريق تأويلي ، وانما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير . فالصورة المجازية للأثر توحي بصورة الكائن العضوي الذي ينمو بفعل التكاثر الحيوي ، اما الصورة المجازية للنص فتوحي بالشبكة . الاثر الادبي (في افضل الأحوال) رمزي بدرجة وضيعة (رمزيته قصيرة النفس اي سرعان ما

تتوقف) اما النص فطاقته الرمزية مطلقة . لهذا فإن النص لا يمكن ان يكون هو ذاته الا في اختلافه (الامر الذي يعني عدم تفرده او تحدده).

واذا كانت حركة النص المكونة هي العبور والاختراق (عبور الآثار الأدبية العديدة) فإن النص يطرح مشكلة التصنيف وتجربة الحدود . فما يحدده هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة ، وعدم الخضوع - بل التمرد على التقسيمات المألوفة للاجناس . فهل هذا الكاتب قصاص ، شاعر ، كاتب مقالة ، فيلسوف ، رجل اقتصاد ، متصوف ؟ اذا كانت الإجابة عسيرة فهو كاتب نص والا فهو كاتب اثر . فالأثر الذي يوجد على الحدود (حدود الاجناس الادبية المعروفة) هو نص . فالنص / كتابة يضع نفسه وراء الراي السائد إنه بدعة وخروج عن حدود الراي السائد . والكتابة لا تعني رسم الأصوات اللغوية ولا مجرد الربط بين العبارات بل تعني - على حد تعبير رولان بارت - ان نضع انفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص ، اي أن نضع لغتنا وانتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة ، أي ضرورة الاختفاء - اختفاء الذات الفاعلة / الكاتبة - في اللغة . والأدب عنده - وهو يفضل أن يسميه كتابة - هو دوماً خلخلة ، اي ممارسة تهدف الى زعزعة الذات الفاعلة وتشتيتها في ذات الصفحة . فلا وجود للمؤلف الا لحظة الانتاج / الكتابة وليس قط لحظة ينتهي الانتاج . فالكاتب بعد أن ينتهي ينفصل عن النص(٤) ولكن ما التناص ؟ وما الظروف التي احاطت بظهور هذا المفهوم الجديد؟ وما معناه او معانيه ؟ وما ابعاده ؟ وكيف يتعامل القارىء / الناقد مع النص من خلاله ؟ وما الذي يميزه عن الأدب المقارن ، والنقد البنيوي ، والماركسي ، والتعبيري ، والاسطوري ، ونظرية المحاكاة ، ونظرية الخلق ؟

يمكن القول بأن مفهوم التناص قد ظهر في معرض الشك بجدوى الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت اليها البنيوية الوصفية التي انتهت مع أحداث مايو (مظاهرات الطلاب في فرنسا) عام ١٩٦٨ كما ترى اديث كيرزويل(٥) . فدراسة النص كموضوع لغوي اكد وجود بنية لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق . ولهذا اظهرت اسئلة جديدة حول النص مثل : ما النص ؟ وكيف يتكون ؟ وما الذي يجعل من النص

نصاً ؟ وهل للنص حدود ؟ وما علاقة النص بالنصوص الاخرى (النصوص المتكونة او التي في طور التكون ؟ وما طبيعة هذه العلاقة ؟ .

وفي معرض الاجابة على هذه الاسئلة قدمت مفاهيم جديدة تتصل بالنص . « فجوليا كريستيفا » ترى ان « كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل النصوص اخرى »(٦) اما « ليتش Leitch » فيرى ان « النص ليس ذاتاً مستقلة او مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص اخرى . ونظامه اللغوي ، ومع قواعده ومعجمه ، جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فان النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الافكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف . إن شجرة نسب النص حتماً الشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً او لا شعورياً . والموروث يبرز في حالة تهيج . وكل نص حتماً : نص متداخل »(٧) ويؤكد « روبرت شولز » بان معنى التناص يختلف من ناقد لآخر ، وهو يرى ان التناص « اصطلاح اخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير . وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية ، تختلف بين ناقد وآخر . والمبدأ العام فيه هو ان النصوص تشير الى نصوص اخرى مثلما ان الإشارات تشير الى اشارات اخرى ، وليس الى الاشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة ، وانما من وسائل اسلافه في تحويل الطبيعة الى نص . لذا فإنّ النص المتداخل هو : نص يتسرب الى داخل نص آخر ، ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك او لم يع »(٨) .

من خلال هذه الاقوال وغيرها يمكن للمرء أن يشير الى ان التناص يعني :

- توالد النص من نصوص اخرى .
- تداخل النص مع نصوص اخرى .
- النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص .

ـ انبثاق النص عن نصوص اخرى(٩) .

ـ اعتماد النص على نص آخر او نصوص اخرى (١٠) .

ـ تعالق النص (اي الدخول في علاقة) مع نصوص اخرى (١١) .

ـ لا حدود للنص ، او لا حدود بين نص وآخر .

ورغم ان هذه المعاني تبدو في الظاهر متشابهة او متماثلة ، اي تبدو وكأنها تعبر عن فكرة واحدة بألفاظ مختلفة فإنها في نهاية الأمر متباينة . وقد لا يعنينا هنا توضيح هذا التباين ومناقشته قدر ما يعنينا في هذا المقام محاولة التوصل الى روح المفهوم وتمايزه ، وهنا يمكن القول :

اولا : إن النص (اي نص) محكوم حتما بالتناص (اي بالتداخل مع نصوص اخرى) .

ثانياً : إن النص يتوالد عن نصوص اخرى (اي ان المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص) .

ثالثا : ان النص حين ينبثق او يتداخل او يتعالق مع نصوص اخرى فان هذا لا يعني الاعتماد عليها او محاكاتها . بل ان التناص يتجسد من خلال المخالفة او المعارضة او التنافس مع نصوص اخرى ، وهذا يعني ان التناص يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص اخرى.

رابعا ـ إن النص لا يتداخل مع نصوص قديمة بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل او التنافس مع نصوص آتية اي مع نصوص مستقبلية(١٢) . ويمكن توضيح ذلك بالقول بان اليوم الأول في حياتنا هو اليوم الأول في الاتجاه الى الموت في آن واحد . وهذا ما يفسر مقولة جاك دريدا « في البدء كان الاختلاف »(١٣) . وبهذا المعنى فان التناص لا يرادف ـ بحال ـ فكرة السرقات الادبية(١٤) .

خامساً : إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آن واحد وبالتالي فان النص الآني قد يمنح النصوص القديمة «تفسيرات» جديدة او يظهرها بحلة جديدة كانت خافية او لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص(١٥) .

سادساً : إن آلية التناص تتحدد من خلال مفهومين اساسيين هما :

الاستدعاء ، والتحويل . اي ان النص الادبي لا يتم إبداعه [الادق هنا ان نقول لا تتم كتابته] من خلال رؤية الكاتب / الفنان ، بل تتم ولادته / تكونه من خلال نصوص ادبية / فنية اخرى . مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية ، يتم ادماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد . ثم ان النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لان التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات . فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر واذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل(١٦) .

سابعاً : استناداً الى هذين المفهومين : الاستدعاء / والتحويل ، لا ينبغي النظر الى لغة العمل الادبي كلغة تواصل ، بل كلغة انتاجية منفتحة على (مراجع) خارج ـ نصية (نصوص ادبية ، فكرية ، دينية ، فنية ، ايديولوجية .. الخ) وهذه الانتاجية لا يمكن ادراكها الا في مستوى التناص ، اي في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتمية لنصوص مختلفة وفي مستوى آخر .

فان النصوص المتناصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Diologisme» كما يرى « تو دوروف » ذلك لان اهمية العلاقات بين النصوص (الملفوظات) ترجع الى كونها علاقات حوارية(١٧) .

فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود . انه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الاخرى وتوالده من خلالها فالنص لا تحده قراءة واحدة ولا ينطوي على دلالة واحدة ووحيدة . بل ولا يتضمن بؤرة مركزية او بنية محددة ، وربما الاصح أن نقول انالنص يتضمن دلالات لا حصر لها وبؤراً لا يمكن أن تعد وبنياتلا نهاية لها . فالنص منداح باستمرار ، متدفق دائما وبالتالي فهو بلا نهاية . والتدليل على ذلك يمكن القول : ان هناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين . بل ان القارىء الواحد اذا ما قرأ نصا واحدا من فترتين زمنيتين

متباعدتين او متقاربتين فانه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة . ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر الى عصر . فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة المتنوعة بل المتناقضة . او هو منتج لها بلا توقف . وخير دليل على ذلك ان النص لا يتوقف بموت كاتبه كما يرى جاك دريرد(١٨) واذا كان النص لا يكتمل الا بقراءته ، واذا كانت قراءات النص مستمرة متواصلة فإن النص « غير منجز الا في مستواه الملفوظ ، اي في التمظهر الخطي الذي قوامه ، الدوال »(١٩) فالنص حي متحرك متطور متغير مفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية في آن واحد .

ولعل المرء يستطيع القول بان النص لا يتداخل مع الكلمات والجمل والتيمات والاطر والتقنيات فحسب بل يتفاعل ويتوالد من (كما يسهم في توليد) نصوص ادبية وفنية شفهية ومكتوبة ، تاريخية وإجتماعية وسياسية وايديولوجية .. الخ وبهذا المعنى فان النص لا يمتلك بناء محددا او بنية واحدة لانه يتداخل مع نصوص اخرى لا نهاية لها . ان هذه النصوص تتداخل وتتكاثر (تتوالد) وتمتد لتشمل العالم بأسره الذي يصبح في هذه الحالة نصا . ولهذا يمكن القول بان التناص صيغة معرفية تهدف الى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمة . فالنص ينطوي على ابنية متعددة متنوعة متجددة متوالدة بلا توقف ولهذا يقول « كولر » :

« انه من التضليل ان نتحدث عن القصيدة على انها كل متجانس او وحدة عضوية مستقلة ، تامة في نفسها وتحمل معاني ثرية فائضة . ان التناول السيميولوجي يقترح نقيض ذلك ، بأن نفكر في القصيدة على انها قول لا دلالة له الا ضمن الانظمة المعرفية التي اكتسبها القارىء ولو اطلقنا انظمة اخرى غيرها ، فان امكانات الدلالة عندئذ ستتغير »(٢٠) ويوحي كلام « كولر » بأن الاعراف الادبية والتقاليد الموروثة لا تتيح الموضوعية في قراءة القصيدة فان التناص كصيغة معرفة تهدف ـ ايضا ـ الى تحطيم المواصفات المعروفة مثل الشعر والنثر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية .. الخ اي لا تعترف بما يسمى نظرية الانواع الادبية .

٢ ـ التناص والنقـد :

ان التسليم بما تقدم يفضي بنا الى اسئلة عديدة منها : كيف ننقد النص وفق مفهوم التناص ؟ وعم يبحث الناقد ؟ وهل من مهمته ان يحكم بالجودة والرداءة ؟ وبعبارة اخرى ما الذي يميز نصا عن نص آخـر ؟ ثم هل التناص اداة نقدية تنطوي على قيمة ام انها ـ بيد الناقد ـ مجرد مفهوم نقـدي محايد ؟ اي هل تكمن مهمة الناقـد فقط في البحث عن التفاعلات بين النص وغيره من النصوص ؟ لابد من القول بأن الناقـد ـ او بكلمة ادق القارىء ـ لابد له من عدة كبيرة مـن معرفة النصوص المتنوعة ومعايشتها حتى يستطيع أن يكشف عن النصوص الفعالـة أو المؤثرة في توليد النص . ولابد له من دراية كبيرة وخبرة واسعة بالكيفية التي تمت خلالها تداخلات النصوص وتشابكاتها . وهذا يعني أن قراءة نقد النص تبدأ وتنتهي ـ وربما تبدأ فقط ـ من خلال النصوص .

« فالاطار المرجعي » للقارىء ـ بعد مواجهة عالم النص يكمن فقط في النصوص المتوالدة بعضها من البعض الآخر . ومن العبث أن نعير اهتماما للأطر الاجتماعية او الحضارية أو النفسية أو الشخصية (سيرة الكاتب وبيئته) لأن هذه الاطر لا علاقة لها بالنص . فادوات القارىء / الناقد ـ إن صح استخدام كلمة ادوات في هذا المجال ـ تتمثل في النصوص لا غير . وتتحدد مهمة القارىء ـ ويجب الا ننسى أن هناك قـراء لا حصر لهم للنص ـ في قدرته علـى اكتشاف العـلاقات القائمة بـين « النص » والنصوص . وبعدها قد يتساءل عن مدى اسهام النصوص الموروثة في توليد النص او عن مدى أسهام النص في ابراز النصوص القديمة واظهار ما كان خافيا منهـا . وربما يتساءل عـن قدرة النص علـى توليـد نصوص آتية .

ولكن اذا سلم المرء بعدم جدوى ربط النص بحياة مؤلفه ولوحته النفسية وعصره وسيرته بشكل عام فلا بد له بعد ذلك من ان يتسـاءل ـ بحق ـ عن دور الكاتب في ابداع النص ، وعن أسباب تمايز عدة نصوص لكاتب واحد او تمايز هذه النصوص عن نصوص اخرى لكتاب آخرين !!

وللاجابة عن دور الكاتب لا بد من القول بان القائلين بالتناص يحاولون « ربط النص الادبي بالنص الاسطوري على منهج ليفي شتراوس حيث يقرر بهذا الصدد « لوسيان صباث » ان الاسطورة هي الكلمة التي تبدو وكانها بدون باث حقيقي يأخذ على عاتقه ان يستخلص منها المضمون ويستنتج المعنى . ومثل هذا السلوك يجعل من النص الاسطوري ذا صفة لغزية . وقياسا على ذلك فان النقد الجديد لما اراد ان يتخذ من النص حقيقة موضوعية بحيث لا يكون البحث عن هذه الحقيقة الا عبر النص الادبي نفسه ، انما جاء ذلك من اجل ان يرفض انتمائية النص الى بائه »(٢١) واحسب ان هذا الكلام يفرض اسئلة جديدة من نوع آخر : فاذا كان النص يتوالد من نصوص اخرى فهل هو عبارة عن مجموعة من الكلمات والجمل والتيمات والاجزاء الآتية من نصوص اخرى ؟ اي هل تتجاور هذه الاجزاء والوحدات دون اية درجة من التناغم والائتلاف ؟ أو هل يفتقد النص (لكونه مفتوحا دائما) الى اية درجة من الانسجام ؟ واذا كان الجواب بالنفي (حسب اعتقادي لا يجرؤ احد على الجواب بالايجاب) فما الشيء الذي يجعل من هذه الاجزاء « المبعثرة » نصا ؟ اي كيف يتشكل النص ؟ وما الذي يجعل من النص نصا ؟ وهنا الا نجد انفسنا عند نقطة البداية اي عند الاسئلة التي قلنا عنها ان مفهوم التناص قد جاء للاجابة عنها ؟!.

لكن المرء لا بد ان يشير هنا الى ما اكدناه في البداية من ان النقد الجديد يهدف الى اثارة اسئلة بالدرجة الاولى ، كما لا بد له وان ينبه بان التناص ينطوي على معنى التداخل والتوالد والتفاعل ايضا . وقد اشرت قبل قليل الى مفهومي الاستدعاء / والتحويل . وقد تبين من خلالهما ان الكاتب ـ يبدو إنه لا يجوز ان نستخدم كلمة مبدع هنا ـ يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات وصهرها واذابتها في النص الجديد . لكن عملية الصهر والاذابة لا تتم وفق منطق الكاتب بل وفق منطق النص الجديد نفسه . لهذا فالكاتب لا يبدع ولا اثر لرؤيته الفنية لانه يقوم بدمج مواد معطاة سابقا . واذا كان هذا يتصل بمستوى تشكل النص فانه يتصل ايضا بمستوى آخر هو التأويل النقدي استنادا الى مفهوم التناص. وهنا

يمكن القول بأن آفاق الدلالة غير منظورة بسبب إلغاء الفواصل بين النصوص ، أي لأن النص مجرد حلقة في سلسلة متواصلة من الدالات (النصوص) غير المقترنة بمرجع . ولهذا فان القارىء / الناقد لا يستطيع حصر النصوص المتداخلة كما أنه لا يستطيع حصر دلالاتها .

ويقوم « ليتش Leitch بتنظيم التكرارية ضمن نظرية طريفة فيقول إن تاريخ كل كلمة في النص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الاخير ، قيد القراءة ، ولتعذر تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة ، فان النصوص المتداخلة لا حصر لها ، ومن ثم فان دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها »(٢٢) . ويمكن تأكيد تعذر حصر الدلالات استنادا الى مستوى آخر (غير مستوى التشكل) هو مستوى القراءة . فاستنادا الى التناص فان النص « غير منجز ما دامت قراءاته متواصلة ، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية ، تبعا لتعدد القراءات »(٢٣) لهذا يرفض بعض القائلين بالتناص قضية التأويل برمتها فـ « التأويل هذيان محموم كهذيان الفصاميين أو الفارين من حروب مدمرة »(٢٤) . ويشعر المرء بضرورة عدم الاستهانة بمثل هذا الكلام لأن أصحابه يهدفون من ورائه الى بذر الشك وعدم اليقين في كل شيء . وهم لا يقولون بالشك طريقا للوصول الى الحقيقة فهذه مسألة قديمة معروفة ، لكن الجديد هنا هو أنهم يرون بأن هوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين . ولهذا فالدلالة الواحدة (الادبية وغير الادبية) لا وجود لها ، لأن الدلالة رمزية دائما . لهذا يرى جاك دريردا رائد الفلسفة التفكيكية ان (« هوية المعنى ضمن الاختلاف » تتمثل في تعريفه ، حتى أن امكانية معانيه « الاخرى » في أماكن اخرى وازمنة اخرى ، تصبح شرط هوية المعنى والآفاق التي يستند اليها المعنى »(٢٥) .

ومهما تعددت الآراء في مجال التأويل النقدي وفق التناص او في مجال البحث عن العلاقة بين المعنى الرمزي / الدلالات المتعددة والنص / البنية / الحدث ، فان المنطلق الاساسي هنا هو قبول النص « تأويلات

متناقضة يلغي بعضها بعضا »(٣٦) وينتج عن هذا المبدأ العام ــ كما يرى الدكتور محمد مفتاح ــ عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي :

أولا ــ يجب ان يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري .

ثانيا ــ إن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) بل إنه لا يتحدث عن نفسه ، وانما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه .

ثالثا ــ إن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر . وعلى هذا الاساس فان تأويلات النص وتعدداتها متعلقة اساسا بمؤهلات القارىء فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها »(٣٧) .

٤ ــ التناص والأدب المقارن :

لا شك ان هناك فروقا كبيرة بين التناص والادب المقارن من حيث المنطلقات والاهداف ، وان بدا للوهلة الاولى ان هناك تداخلا بين هذين المجالين . فالادب المقارن يهتم ببيان مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الادبية التي تنتمي الى امم متباينة وتكتب بلغات مختلفة ، ولهذا فالادب المقارن يهتم بالزمان والمكان وثقافة الكاتب وسيرته واللغات التي يتقنها كما يهتم بوجود صلة او وسيط بين النصوص المقارنة . كما ان الادب المقارن يبحث عن « تفاعل » النصوص من اجل الوصول الى اصول الافكار ومن ثم الى تجسيد القاسم الانساني المشترك في التحليل الاخير .

٥ ــ التناص والنقد البنيوي :

اشرت في البداية الى ان مفهوم التناص قد تكوّن اثناء رحلة الشك بفعالية الاسس الفكرية والفلسفية التي تستند اليها البنيوية وفي كفاءتها في تفحص النص ودراسته . وسواء عدّ بمثابة ثورة على البنيوية او بمثابة ثورة البنيوية على نفسها (لأن اعلام البنيوية هم في الاغلب اعلام ما بعد البنيوية) فان النتيجة واحدة وهي ان مفهوم التناص نتاج لصراع الحركات المنهجية المتحددة باستمرار . وهو ينتمي الى ما سمي بحركة

« ما بعد البنيوية » وبالتحديد الى النقد اللابنائي «Deconstruction» الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي .

ويكفي أن يشير المرء هنا الى أن البنيوية تنطلق من وجود بنية للنص تجعل من العمل الادبي عملا ادبيا ، وسواء أكانت هذه البنية خفية او تحتية أو تتمثل في نظام النص ، فان التناص ـ كما تقدم ـ يهدف الى تحطيم فكرة بنية النص او المركز او النظام او الحدود . وبينما ترى البنيوية ان النص كيان منته في الزمان والمكان اي تزامني ومغلق وثابت وساكن فان النص وفق التناص تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد .

واذا كانت البنيوية تركز على ثنائية الكتابة / القراءة وترى أن النص يقرأ القارىء وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارىء فان التناص لا يعترف بكل الثنائيات المتداولة . وهو إذ يركز على الكتابة / القراءة فانه ينظر الى اطراف هذه المعادلة على انها حلقات متتابعة (لا متقابلة) في سلسلة طويلة لا نهاية لها *. اي ينظر الى تواصل فعل القراءة واستمراره ، هذا التواصل يؤكد ان النص يتضمن تأويلات متباينة متناقضة وهو ما ينفي ـ مرة أخرى فكرة البنية او النظام او المركز او الشكل او الفواصل بين نص وآخر .

٦ ـ التناص والنقد الماركسي :

ولا شك أن التناص حين ينظر الى ولادة النص وقراءته / نقده من خلال « مرجعية وحيدة » (وإن تكن غير محدودة) هي النصوص وتفاعلاتها فانه لا يلتقي البتة ـ بل يحطم ـ اسس النقد الماركسي بتياراته المتعددة . فالتناص لا يهتم ولا يستند الى مقولات البناء التحتي والبناء الفوقي إذ هو ضد فكرة البناء اصلا . واذا كان النقد الماركسي ينفي فكرة انغلاق النص وثباته وتزامنيته ويرى ان النص متحرك متجدد متغير بتغير البناء الاجتماعي فان التناص يلغي اي اثر للعلاقات الاجتماعية في تشكيل النص وفهمه وتحليله ونقده .

وإذا اعتبرنا البنيوية التوليدية (لوسيان جولدمان) ضمن تلك التيارات فان التناص لا يقيم وزنا لهذه المنهجية التي تهتم اهتماما محوريا

بـ « رؤيا العالم » وأثرها في تشكيل النص وتعتمد على تفاعل بنية النص والبنية الاجتماعية المحيطة اي تركز على تاريخية النصوص .

٧ ــ التناص ونظرية المحاكاة :

وبالطبع فان مفهوم التناص لا يلتقي البتة مع مفهوم المحاكاة سواء المحاكاة المرآوية التي قال بها أفلاطون او محاكاة المعاني الكونية العامة التي قال بها ارسطو . لان مفاهيم افلاطون وارسطو تنسج صلة ما بين النص والخارج [الخارج هنا الأفكار النقية وعالم المثل « افلاطون » والمعاني الكونية الثابتة « ارسطو »] وترى أن النص والعالم ثابت . ولان الكاتب وفق التناص لا يكتب من خلال قوانين الصنعة الادبية (معروف ان نظرية المحاكاة لا تشير الى رؤية الكاتب أو خياله) بل يكتب وفق منطق النص المتداخل ، فهو يكتب « لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في اعماق الكاتب ، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب . وهذا يمثل وجودا كليا للكتابة (وليس للاشياء المحكية) . فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس »(٢٨) واذا كان ارسطو يدعو الى صفاء النوع الادبي فان التناص يهدف الى الغاء الفواصل وتدمير الحدود بين الانواع الادبية وغير الادبية اي الى تحطيم نظرية الانواع الادبية برمتها .

٨ ــ التناص والنقد السيَري «Autobiography» :

واذا كان التناص يرى ان النص يتوالد من النصوص الاخرى ويهدف الى اظهار النص وكأنه بدون باث فمن الطبيعي الا يهتم ــ بل هو يهدف في الحقيقة الى الغاء الاهتمام ــ بالبحث عن سيرة الكاتب وثقافته وعصره وايديولوجيته ولوحته النفسية ونواياه ومقاصده . فكل هذه الامور لا تمت الى النص بصلة .

ولهذا يمكن القول بأن التناص لا يلتقي مع مقولة « الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية » (ووردزورث) او مقولة الخيال الاولي والخيال

الثانوي (كوليردج) . إي أن التناص يلغي مقولات نظرية التعبير برمتها كما يدمر مقولات النقد السيري كلها .

٩ ـ التناص ونظرية الخلق :

أسهمت نظرية الخلق إسهاما كبيرا في التأكيد على النص الادبي وصياغته وسموه الفني ، ولفتت الانظار الى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية ، ورغم ذلك كله فانها تتباين كلية عن مفهوم التناص .

فاذا كانت نظرية الخلق ترى ان النص كائن خلقه الاديب من ذاته ووسيلته في الخلق هي اللغة ، فان النص وفق التناص قد خلقته النصوص السابقة .

واذا كان النص وفق نظرية الخلق معادلا موضوعيا لعواطف الفنان وافكاره وتجاربه ، فان التناص لا يهتم ـ كما تقدم ـ بهذه العواطف والافكار والتجارب ، لانه يرى ان النص « مركب جديد » من النصوص المتعاقبة .

واذا كانت نظرية الخلق ترى ان جوهر النص هو الصياغة او التكنيك او التشكيل فان « جوهر » النص وفق التناص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات (جوليا كريستيفا) أو سلسلة من العلاقات والتفاعلات مع نصوص أخرى (ليتش) .

١٠ ـ التناص والنقد الأسطوري :

تذكر آلية التناص النقدية ـ في مستوى من مستوياتها ـ بالنقد الاسطوري الذي يعيد النصوص الادبية الى رحمها الاول ـ الاساطير . فكما يتم تفسير النص الادبي من خلال مرجعية وحيدة هي الاساطير ، فان قراءة / نقد النص تتم من خلال مرجعية وحيدة هي النصوص (لكن هذه المرجعية غير محدودة ولا نهاية لها كما تقدم) ويجب الا ننسى بالطبع ان مفهوم النصوص يتسع ليشمل الاساطير على اعتبار انها نصوص سواء عبر عنها بالرقص أو بالرسم أو اتخذت شكلا لغويا .

وقد اشرت سابقا الى ان القائلـين بالتناص يحاولون ربط النص الادبي بالنص الاسـطوري لان الاسـطورة هي الكلمة التي تبدو وكانها بدون باث حقيقي . اي انهم يرفضون انتمائية النص الى بائه / الكاتب . فكان الكاتب اسير النصوص المتعاقبة المتداخلة المتفاعلة .

ومع ان النقد الاسـطوري يرى ان الكاتب اسير الاساطير اي لا اثر له في تغيير وظيفة الصورة الادبية ، فان الفارق بين التناص والنقدالاسـطوري كبير جدا . فالنقد الاسطوري يستند الى فكرة الصورة المركزية والتناص يهدف الى تحطيم هذه الفكرة ، والنقد الاسـطوري يعتمد على مقولة البنية الاساسية (الاسـطورة الاولى) والتناص يهدف الى تدمير البنية . وبينما يقول التناص بالتفاعـل والتداخـل والولادة يقول النقـد الاسطوري بالتكرار .

واذا كانت آلية التناص النقدية تستند الى مقولة التفاعلات التي لا حصر لها بين النص وغيره من النصوص ، فان النقد الاسطوري يستند الى فكرة الانزياح Displacement ويرى ان الادب « هـو اسـطورة منزاحة عن الاسطورة الاولية التي هي الاساس وهي البنية وكل صورة في الادب مهما تراءت لنا جديدة ، لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة احيانا أخرى »(٢٩) فهناك فرق كبير بين التداخل والتفاعل والتوليد وبين الانزياح .

١١ ــ كلمة اخيرة :

يتضح مما تقدم ان التناص مفهوم جديد كل الجدة ، سواء برؤيته الجديدة للنص او بالفلسفة النقدية التي يستند اليها . وهو إذ يذكر ببعض الآراء او الافكار (العامة العائمة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس ، التضمين ، المعارضة ، السرقات الادبية ، الاشارة .... الخ) فانه يبتعد عنها شاقا طريقا جديدة تماما .

وهو يثير تساؤلات اكثر مما يجيب على تساؤلات اخرى سابقة . فهل النص مفتوح دائما ؟ وهل هو بلا بداية ولا نهاية ؟! وما منطق النص ــ قيد الكتابة ــ ؟ وهل هناك نصوص ادبية متنوعة (لا من حيث الصياغة

أو الصورة العامة أو الحدود المتفق عليها وانما ـ وهذا انسجاما مع منطق التناص نفسه ـ من حيث درجة التداخل والتفاعل والقدرة على التوليد»؟ وكيف تتنوع هذه النصوص؟ وما اسباب هذا التنوع ؟ وهل نستطيع ان ننقل أثر رؤية الكاتب / الاديب في تشكيل النص ؟ وكيف يمكن ان نقتنع بأن الكاتب / الاديب يكتب وفق منطق النص لا وفق منطقه هو ؟ ثم ما الدافع الى الكتابة عموما ؟.

كل هذه الاسئلة وغيرها قد تدل بأن مفهوم التناص غامض ومحير . ولعل هذا ما يفسر تنوع معانيه وتعدد استخداماته . لكنه رغم كل هذا قد حظي بالانتشار .

ويبدو أن من اسباب ذيوع هذا المفهوم والاهتمام به :

اولا ـ جدته .

ثانيا ـ انه يهدف الى تقديم تصورات جديدة بالمقام الاول اكثر مما يهتم بدحض التصورات الراسية في ميداني الادب والنقد .

واذا كان هذا من عوامل قوة هذه الصيغة المعرفية النقدية الجديدة فان من عوامل ضعفها في رايي ـ اضافة الى غموضها ـ انها تلغي القيمة التي يتضمنها النص او القيمة التي يتسلح بها الناقد ، وبالتالي فانها تنفي الاعتراف بقيم النص وقيم المتلقي / القارىء / الناقد / في علاقتهما الجدلية بقيم العصر او المستقبل . كما تلغي تاريخية النص وتعيده الى منابع لا حد لها ولا حدود اي شبه مجهولة أو غير « ملموسة » بالتحليل الاخير . وهو ما يذكرنا مرة أخرى بالنقد الاسطوري الذي يعيد النص الى مصادر مجهولة (الاساطير) وبالنقد النفسي الذي يعيد النص الى اللاشعور الفردي (فرويد) أو اللاشعور الجمعي (يونغ) .

لهذا يمكن القول بأن مفهوم التناص من تجليات الفلسفة المثالية التي تحاول أن تفسر الفكرة بالفكرة والمفهوم بالمفهوم والشعر بالشعر والنص بالنص دون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في تشكيل المفاهيم والتصورات والافكار والنصوص .

←

الهوامش :

(١) انظر تفصيل ذلك في « نظرية النص » : رولان بارت ، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي ، حولية الجامعة التونسية ، عدد ٢٧ ، ١٩٨٨ ص ٦٩ وما بعدها .

(٢) انظر في « الخطاب النقدي الجديد » مقالة « مارك انجينو » ضمن كتاب « اصول الخطاب النقدي الجديد » : ترجمة احمد المديني ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ١٩٨٧ ص ١٠١ وما بعدها .

(٣) يعتبر « بارت » ان العلامة تحيل بالضرورة على علاقة بين متعالقين ، وهذه العلاقة مباشرة وغير مباشرة . انظر تفصيل ذلك في « دروس في السيميائيات » : د/ حنون مبارك ، دار توبقال ، ط١ ١٩٨٧ ص ٣٨ .

(٤) استفدت — بتصرف — في عرض الآراء السابقة من :

— درس السيميولوجيا : رولان بارت ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، ط٢ ١٩٨٦ .

— الكتابة والاختلاف : جاك دريدا ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال ، ط ١ ١٩٨٨

(٥) انظر تفصيل ذلك في كتاب « عصر البنيوية ؛ من ليفي شتراوس الى فوكو » تاليف اديث كيرزويل ، ت د / جابر عصفور ، دار آفاق ١٩٨٥ .

(٦) الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية الى التشريحية (Deconstruction) : / عبد الله محمد الغذامي ، جدة النادي الادبي الثقافي ط ١ ١٩٨٥ ص ٣٢٢ .

(٧) المرجع نفسه : ص ٣٢١ .

(٨) المرجع نفسه : ص ٣٢٠ ، ٣٢١ .

(٩) استند الى هذا المعنى د /. عبد الله محمد الغذامي في كتابه المشار اليه ص ١٤ .

(١٠) استند الى هذا المعنى د. سعيد البحراوي في كتابه «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت ، دار الفكر الجديد ط ١ ، ١٩٨٨ ص ١٤٠ .

(١١) استند الى هذا المعنى د/ محمد مفتاح في كتابه « تحليل الخطاب الشعري ؛ استراتيجية التناص » بيروت ، دار التنوير ط١ ، ١٩٨٥ ص ١٢١ .

(١٢) انظر تفصيل ذلك في « الخطيئة والتكفير » صفحات متفرقة في الفصلين الاول والسادس .

←

(١٣) الكتابة والاختلاف : مرجع سبق ذكره ، ص ٣١ .

(١٤) انظر في الدراسة التي صاغها الدكتور « عبد الملك مرتاض » بعنوان : « فكرة السرقات الادبية ونظرية التناص » في مجلة « علامات » جدة ، المجلد الاول ، مايو / ايار ١٩٩١ انظر ص ٨٤ بشكل خاص .

(١٥) انظر تفصيل ذلك في « الخطيئة والتكفير » صفحات متفرقة في الفصلين الاول والسادس .

(١٦) آلية التناص : زهور لحزام ، مجلة الناقد ، عدد ٢٠ ديسمبر ١٩٩٠ ص ٥٩ .

(١٧) آلية التناص : ص ٥٩ أيضاً .

(١٨) معرفة الآخر ؛ مدخل الى المناهج النقدية الحديثة : عبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي ، بيروت / الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ط١ يونيو / حزيران ١٩٩٠ ص ١١٥ .

(١٩) المرجع نفسه : ص ١٥ أيضاً .

(٢٠) الخطيئة والتكفير : ص ٣٢٢ .

(٢١) في نظرية النص الادبي : د/ عبد الملك مرتاض ، بحث غير منشور قدم في ندوة « النقد العربي المعاصر » بجامعة صنعاء « ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٤ .

(٢٢) معرفة الآخر : ص ١٣١ .

(٢٣) المرجع نفسه : ص ٢٦ .

(٢٤) مجهول البيان : د/ محمد مفتاح ، دار توبقال ط١ ١٩٩٠ ص ١٠٢ .

(٢٥) المعنى الأدبي ؛ من الظاهراتية الى التفكيكية : وليم راي ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧ ص ١٦١ .

(٢٦) مجهول البيان : ١٠٢ .

(٢٧) المرجع نفسه : ص ١٠٢ أيضاً .

(٢٨) الخطيئة والتفكير : ص ٣٢٢ .

(٢٩) نظرية الاساطير في النقد الادبي : نورثروب فراي ، ت حنا عبود ، دار المعارف . بحمص / سورية ط١ ١٩٨٧ ص ١٧ .

* * *

مصر

القاهرة

العدد رقم 76

15 أكتوبر 1987



دراسة

جماليات النص المسرحي وطرائق تشكيله في كتابات توفيق الحكيم النظرية

د. عبد المنعم تليمة

إذا كانت حياة توفيق الحكيم المديدة قد شغلت قطعة طويلة من تاريخ النهوض العربي الحديث ، فإن تراثه الذي أبدعه يمثل ذخيرة باقية في تاريخ اللغة العربية كله وفي تاريخ آداب هذه اللغة في كافة عصورها . ذلك أن توفيق الحكيم لم يكن فحسب الإمام المقدم في صياغة (الحوار) المسرحي في عصرنا هذا ، وإنما كان واحداً من أئمة اللغة العربية في عصورها كافة لأنه وعى جماليات هذه اللغة وفقه دقائق عباراتها وأسرار هيئاتها وتراكيبها ، واصطنع كل ذلك في هذا الحوار المسرحي الذي كان واحده غير مدافع . كذلك فإن توفيق الحكيم لم يكن فحسب رائد النوع الأدبي المسرحي في نهوضنا العربي الحديث ، وإنما ثبتت أعماله هذا النوع الأدبي فجعلته مستقراً في الأدب العربي الحديث ، ونوعاً يعتمد به تراث الأدب العربي كله .

ولقد تفوق توفيق الحكيم في إبداع الأدب المسرحي حتى صار علماً عليه ، وحتى خلق هذا التراث المسرحي الواسع العزيز الذي شغل الدوائر العلمية والنقدية وسيظل يشغلها اليوم وغداً . وأبدع الحكيم في أنواع أدبية أخرى ، واحتلت أعماله في هذه الأنواع مواقع مرموقة في تاريخنا الأدبي الحديث ، فله في الرواية مكانه المذكور ، وله في القصة القصيرة والترجمة الذاتية وغيرها من ألوان القص وضروبه عمله غير المنكور بل إن توفيق الحكيم قد استجاب ــ شأنه شأن أئمة النهوض العربي الحديث كلهم ــ لمطالب النهوض وحاجاته الفكرية والروحية والثقافية والتوجيهية عامة ، فشارك ــ بالكتاب والمقالة والمحاورة والحديث ــ مشاركة واسعة بالنظر والرأى في قضايا تحديث المجتمع وتطويره ، فكان إلى جانب أنه فنان النهوض واحداً من أقطاب مفكريه ورواده .

ولسنا ها هنا بحيث ننظر في هذا كله ، ولكن حسبنا في مقامنا هذا أن نقف عند زاوية مخصوصة محددة من تراث توفيق الحكيم ، وهي زاوية جماليات النص المسرحي كما تصورها هذا الرائد في كتاباته النظرية . ولم يكن الحكيم عالم جمال ، إنما هو منشيء فنان ، بيد أن له أنظاراً ونظرات في فلسفة الفن عامة وفي فلسفة الفن المسرحي ــ نص الأدب المسرحي بالذات ــ خاصة . ويستطيع دارس الأدب ومؤرخه أن يقع على أنظار توفيق الحكيم ونظراته هذه في كتب تنهض بذواتها خصها الحكيم لهذا الأمر ، مثل (فن الأدب) و (قالبنا المسرحي) و (التعادلية) ، وفي مئات المقالات واللقاءات والحوارات والأحاديث ، وفي مقدمات المسرحيات

وخواتيمها . والحق أن (التأصيل) النظرى مهمة قد نجدها فى تراث بعض كبار المبدعين فى تاريخ الابداع العربى كما فى تاريخ الابداع العالمى ، وفى تاريخ الابداع الأدبى كما فى غيره من تواريخ الفنون الأخرى . غير أن هذه المهمة تغدو واجباً لدى كبار المبدعين إبان النهضات القومية ، ذلك أن رجال النهضات يرون أنفسهم فى مواقع (التنوير) العام وهنا يلزم التأصيل جانبا من جوانب هذا التنوير العام وحقيقة من حقائقه الأساسية . ولقد كان توفيق الحكيم فى النهضة الحديثة رائداً للأدب المسرحى ، كما قد كان فى ذات الوقت واحداً من مفكرى هذه النهضة وأعلامها التنويريين ، لذلك خلف لنا إلى جانب إبداعه من المسرحيات تلك الأنظار والنظرات التى أشرنا إليها (مؤصلاً) هذاالنوع الأدبى حتى يستقر فى تاريخ الأدب القومى ، و (معرفاً) بأصوله وحقائقه الجمالية حتى يضىء ماهيته ومهمته لدى المنشئين والمتلقين على سواء .

* * *

وعلى الرغم من أننا قد نصصنا على أن توفيق الحكيم لم يضع (نظرية) للنص المسرحى ، فإن أنظاره ونظراته المتناثرة تفصح عن استيعاب لجملة النظريات المثالية فى هذا الشأن . فله أقوال ناضجة فى ارتباط البواكير المسرحية الأولى بالأديان والأساطير ، وله أقوال فى صلة الابداع عامة والابداع المسرحى خاصة بالتغيرات الاجتماعية والأبنية الثقافية والحضارية ، كما أنه وقف طويلاً عند معضلة (القيمة) وبالذات فى كتابه (التعادلية) . لكننا هنا سنقف عند أفكاره حول (الصنعة) المشكلة للنص الأدبى المسرحى . ويلمح الراصد فى هذا السبيل أن الحكيم يذكرنا بالأصول الأرسطية التى تميز النص المسرحى (فى المأساة) بتحديد مغايرته لأى نص يقوم على الحكى والسرد (فى زمنه : الملحمة) . ذلك أن المعلم الأول يضع حداً للمأساة يميز الموقف الدرامى كما يميز لهذا الموقف طرائق تشكيل تلائمه . ولديه أن الأصل فى العمل المسرحى أنه (حركة تؤدى لا حوادث تروى) ويفصح هذا الأصل عن جوهر العمل المسرحى وهو أنه (صراع) تنهض به (حركة) و (حوار) . وفى سبيل تعميق التمييز بين (الماهية الدرامية) و (الماهية الراوية) فإن أرسطو يشير إلى أن الحوار من الأسس الهامة الأولى فى الدراما . فالمأساة



حوار بينما الملحمة ــ والقص عموماً ــ سرد . والحوار فى المأساة (موضوعى) بمعنى أنه ليس صادراً عن الكاتب أو معبراً عن وجهة نظره ، بل هو صادر عن مجموعة من الأشخاص ومعبر عن وجهات نظرهم فى مسألة بعينها . وهو يتسم بالحدة والمباشرة والتركيز .

وها هنا نرى أن توفيق الحكيم يشغل نفسه طويلا ببيان مغايرة النص المسرحى للنص الروائى : فالنص المسرحى يقيده أن بنيته إنما تتشكل بحوار بين شخصيات ، لذا فإن كاتبه لا يتمتع بحرية كاتب النص الروائى . إن هذا القيد فى النص المسرحى خصيصة تتصل بجوهره ، وهى الخصيصة التى تقضى بأن تجرى حوادثه دائما من أفواه أشخاص يتحاورون[1] . ووجود هؤلاء الأشخاص فى النص المسرحى وجود موضوعى ، بمعنى أن كاتب النص لا يضع نفسه بينهم ولا يقف وراء واحد منهم ، بل هم ــ من حوارهم ــ يحددون سمات أنفسهم وكل منهم يضع نفسه ــ بكلامه ــ حيث موضعه من بناء النص . كاتب النص المسرحى ــ إذن ــ مغلول اليدين ، يخلق أشخاصاً دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته كاتباً . أما كاتب النص الروائى فإنه كلما دعا الأمر إلى ذلك ، فهو يفسر ما غمض ، ويحلل ما تركب ، ويضىء ما صعب من مواقف ومن أحاسيس[2] وأفكار .

لهذا كله كانت الحدة والتركيز والمباشرة من علائم جودة الصناعة فى كتابة النص المسرحى الذى لا يتحمل الاسهاب والاطناب . إن العدو اللدود للنص المسرحى ـ كما يقول الحكيم ـ هو الاسراف ، فالكاتب المسرحى السخى بالكلمات والمترادفات والاسترسالات يلحق بالنص المسرحى أبلغ الضرر . إن الكاتب المسرحى محدد بحيز معين من الوقت ومن عدد الكلمات والصفحات وعليه أن يكون رقيباً شديد اليقظة على أشخاص عمله فلا يجعل أحدهم يطغى بكلام أزيد مما ينبغى . وكلما استطاع الكاتب أن يضغط حواره ويجعله يصيب ويؤثر بغير اسراف ولا انفاق بغير حساب كان أقرب إلى الإجادة فى صنعة[3] كتابة النص .

وتأسيساً على ما سبق فإن الحكيم يمضى مميزاً النص المسرحى عن النص الروائى ، فيربط الأول بما هو عام مجمل ويربط الثانى بما هو خاص ومفصل . فإذا كانت (الحوادث) فى بنية النص المسرحى تنهض على الصراع والحوار ، فإن الحوادث فى بنية القص الروائى تنهض على التفاصيل ووصف الجزئيات . وإذا كان (الموقف) أو (المثل الأعلى) ينبثق فى النص المسرحى عن المشكلة أو الفكرة ، فإنه فى النص الروائى ينسج نسجاً متواصلاً على مهل من خلال حوادث عديدة مستمرة ومفصلة . وإذا كان رسم الشخصية يتحدد فى النص المسرحى

بالمشكلة الفلسفية أو الاجتماعية ، فإنه يتحدد في النص الروائي بخطة الكاتب مبدع هذا النص ، إذ هو يقيم الشخصية ابتداء ثم يقيم حولها من الأوضاع و المناخ ما يجعلها تحيا حياتها في سلسلة من الحوادث والمواقف . وإذا كان النص المسرحي ذا طبيعة تركيبية فإن النص الروائي ذو[4] طبيعة تحليلية .

* * *

وبعد إذ حدد توفيق الحكيم ماهية النص المسرحي ، مميزاً لها عن غيرها ـ وبخاصة عن الماهية الراوية في ضروب القص والحكي والسرد - تراه يقف طويلاً عند الأسس الفلسفية والجمالية لطرائق تشكيل هذا النص المسرحي وأصول كتابته . والذي يوجه هذه الطرائق والأصول التشكيلية هو الصراع ، والذي يحقق هذا التشكيل هو الحوار :

□ وجوهر الموقف الدرامي كشفه عن (صراع) . وهذا الصراع قانون أساسي من قوانين الكون والمجتمع والحياة الانسانية ، ويتخذ هذا الصراع (شكلاً) خاصاً في كل طور من أطوار التطور في علاقة الانسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي ، ولهذا فإن (شكل) الصراع في المسرح مواكب ـ في مجمله ـ لمراحل ذلك التطور . إن التطور حركة صاعدة ، والصراع أساس هذه الحركة ، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة . فالصراع مبدأ التطور وسببه ، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع . والحركة في المجتمع ذات مدلول تاريخي اجتماعي ، والموقف الدرامي هو الموقف الفني الأساسي القادر على كشف (باطن) هذه الحركة ، أي القادر على الكشف عن (الصراع) .

يضع توفيق الحكيم أساساً فلسفياً للصراع ، وهو أساس نجد ملامحه وخيوطه عند عامة المثاليين ، بيد أن للحكيم قدراً ملحوظاً من الأصالة ها هنا ، وإنما تتبدى أصالته في تماسك نسقه الفكري وقدرته الظاهرة على صياغة النسق . يرى توفيق الحكيم أن الجدل أساس التطور . ذلك أن المجتمعات البشرية تخرج من فعل إلى رد فعل ومن ظلام إلى نور في حركة دائبة . لكن التطور ليس يعني ـ في صياغة توفيق الحكيم ـ السير المطرد إلى أمام ، وإنما يعني السير (الدائري) الدائب . ويحكم هذا السير الدائري تعادل وتوازن دائمان . ويجعل الحكيم من التعادل مبدأ يفسر به


جوته

صراع الانسان في الوجود وحركة الكون ونظامه الطبيعي وحركة البشر ونظامهم الاجتماعي . ذلك أن التعادل المادي بين قوى الكون ـ الكواكب والشموس .. الخ ـ هو جوهر حركة هذه القوى وضمان انتظام سيرها وتناغمها ، وكذلك التعادل بين ما هو مادي وما هو روحي في كيان الانسان إنما هو الحافظ لحياة هذا الانسان ، وهو الضامن لسلامه الجسدي والروحي والنفسي . وأخيراً فإن التعادل بين القوى الاجتماعية المتصارعة في مجتمع بعينه وفي كافة المجتمعات البشرية يحمي هذا المجتمع وهذه المجتمعات ويفسر التاريخ والتطور الاجتماعي البشري .

ويتصور توفيق الحكيم للصراع ثلاثة أشكال . شكل يعكس علاقة الانسان بنفسه من جهة‌ما يمور في هذه النفس من موروثات ورغبات وطموحات


موليير

وقدرات ... الخ . وشكل ثان يعكس علاقة الانسان بمجتمعه من جهة ما يحكم هذه العلاقة من إشباع وإحباط ونجاح وفشل وقهر ... الخ . وشكل ثالث يعكس علاقة الانسان بالوجود من جهة ما يتبدى في هذه العلاقة من تصورات وأنساق فكرية ومثل دينية وموروثات ميثولوجية ونظرات حول الحياة والموت والدنيا والآخرة ... الخ .

أما عن شكل الصراع الأول ـ علاقة الانسان بنفسه ـ فيتأسس على أن الكائن الانساني محكوم بصراع داخلي بين عقله وقلبه ، فعقله يشك وقلبه يؤمن . فلدى الحكيم أن قوة العقل في الشك وقوة القلب في الايمان ، والإنسان ميدان تتصارع فيه هاتان القوتان . ويدخل في هذا الشكل من الصراع ما ينهض بين القوة الجامحة في أعماق النفس الإنسانية والحكمة العاقلة فيها . وأما عن شكل الصراع الثاني ـ العلاقة بين الانسان ومجتمعه ـ فيتأسس على الصورة العامة المعهودة من التناقض بين الفرد والمجتمع . وتنتظم هذه الصورة العامة صوراً جزئية عديدة . منها صورة التناقض (الصراع) بين الفرد والقوانين والأعراف الاجتماعية السائدة . ومنها صورة الصراع والتناقض بين المحكوم والحاكم أو بين الجمهور والسلطة ، وغير ذلك من صور التناقض بين الفرد والجماعة وبخاصة في العصور الحديثة حيث تعاظمت الدعوة إلى حقوق الانسان في ذات الوقت الذي تنامت فيه هيمنة الدولة وسلطاتها . وأما عن شكل الصراع الثالث ـ العلاقة بين الانسان والوجود ـ فيتأسس على الصورة العامة المعهودة لمواجهة الانسان لقوى الكون القاهرة ، أي صورة التناقض المعكوس فلسفياً في مقولة الحرية والضرورة . وتتبدى صورة الصراع هذه في طائفة من الصور الجزئية . منها التناقض بين الارادة الانسانية والارادة الإلهية ، والتناقض بين الكائن الانساني وقدره ، والتناقض بين الانسان[5] والزمان ... الخ .

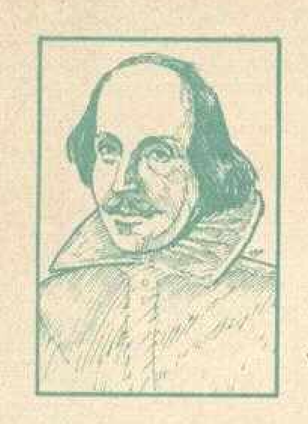
وواضح من هذا السياق أن توفيق الحكيم قد ألم إلماماً طيباً بفلسفة النص المسرحي منذ البواكير الأولى حتى العصور الحديثة . فمن المستقر في التاريخ الفني أن شكل الصراع في المسرح اليوناني القديم ـ وقد كان بين (الانسان والقدر) ـ ثبت مكان الانسان في مواجهة قوى خضع لها طويلاً . ثم جاء مسرح النهضة لينمي

الانهيار المأساوى لعالم القرون الوسطى ويبشر بميلاد العالم الرأسمالى الحديث . ومع تفتح الفردية - بنشوء الطبقات الوسطى - عرف المسرح الشكل الثانى من الصراع وكان (بين الفرد والمجتمع) وتبدى فى صورة الصراع بين الواجب الاجتماعى والعاطفة الفردية فى أعمال الرومانسيين الأوائل وفى صورة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة عند أصحاب الدراما الحديثة فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ومع عجز الفردية - إبان الأزمات العظمى الحديثة والمعاصرة - عرف المسرح الشكل الثالث من الصراع وكان (بين الانسان ونفسه) فى تيارات العبث واللاوعى واللامعقول وعند السرياليين والوجوديين .

□□

والنص المسرحى صراع يحمله حوار . الصراع جوهر النص والحوار مُشكّله . وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص المسرحى ونضوجه تأتى طاقات الحوار مؤدية لوظائفها الجمالية . وقد يكون الحوار واحداً من الأدوات التشكيلية فى أنواع أدبية أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية فى أنواع أدبية أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية الوحيدة فى النص المسرحى . إن الحوار أداة تشكيلية تتبدى فى نقائها التام فى النص المسرحى . وعلى هذا الأساس فإنه يمكن القول إن الأنواع الأدبية إذا كانت تلتقى فى ماهية لحظة الابداع وفى ماهية لحظة التلقى فإنها تختلف وتتمايز بمبادىء التشكيل وطرائقه ، وهنا يتجلى الحوار مبدأ جمالياً وطريقة تشكيل يفصحان عن اقتدار مبدع النص المسرحى

ولقد سلف القول - فى صدر هذا المقال - إن توفيق الحكيم فى تاريخ لغتنا العربية هو صائغ الحوار المقدم غير مدافع . يقول عن ذات نفسه إنه يفتش عن الحوار ويتشوف إلى صياغته وأن الحوار هو أسلوبه الذى يتحرق(٦) بحثاً عنه . ويقرر أن هيمنة ملكة الحوار عليه هى التى دفعته إلى سبيل المسرحية ، لذلك فإن للمسرحية اعتباراً خاصاً لديه ، لأن الحوار بما فيه من إيجاز وتركيز هو القالب الأدبى القريب إلى سليقته المحبة للنظام . فالفن عنده نظام ، والنظام عنده هو الاقتصاد ، أى البيان بلا زيادة ولا نقصان . وللحوار طبيعة فذة تجعله يتقدم كل الطرائق اللغوية التشكيلية فى نصوص الأنواع الأدبية كلها ، ذلك أن الحوار وحده



يستطيع أن يجعل كل ما جرى فى الماضى وما يجرى فى الحاضر وما سيجرى فى المستقبل بل ما يمكن ان يجرى ، ماثلاً حاضراً فى لحظة التلقى .وينص الحكيم على هذه الطبيعة للنص المسرحى فيرى أن الحوار هو الحاضر ، هو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها . اقرأ مسرحية لسوفوكليس أو شكسبير أو موليير - اليوم أو غداً - كما قرأها قبلك بأجيال وقرون أناس كثيرون ، فإن الحوار يبرز أشخاصها ماثلين حاضرين ، يتكلمون ويتحركون فى حاضر(٧) دائم .

وعلى الحوار تقع كل مهام التشكيل فى النص المسرحى ، فمنه نعرف المحور الذى تنهض عليه المسرحية وما انطوى عليه هذا المحور من حوادث ومواقف . ولا يكشف الحوار عن الحوادث والمواقف فحسب ، بل عليه فوق ذلك أن يلون هذه الحوادث وهذه المواقف باللون الموافق لنوع المسرحية ، فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يثير فى نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع ، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع فى قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة . كذلك فإن الحوار هو الذى يعول عليه فى تكوين الشخصيات ، فلابد أن تعرف منه طريق طبائع الأشخاص ودخائل نفوسهم ، فهو الذى يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفى ما يفعلون وما ينوون أن يفعلوا ما يقولون لغيرهم من الأشخاص وما يضمرون لهم فى أعماق(٨) النفوس .

ويقترب توفيق الحكيم اقتراباً حميماً من آفاق الدراسة الأسلوبية المعاصرة ، فنراه يحاول تبين وجوه التفاوت والتمايز فى أساليب الحوار من الوجهتين اللغوية والفكرية . إنه يميز بين أربعة أنماط أو(٩) طرق للحوار ويضرب الأمثال - من إبداعات المسرحيين الأعلام - لكل نمط أو طريق : ولديه أن خصيصة النمط الأول واقعية الهدف وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط فى الحوار الشكسبيرى . فمن يتأمل فى (هاملت) يخرج بأن هذا الحوار إنما يتخذ سبيل الشعر ، لذا فهو ينفذ إلى أعمق الأغوار فى النفوس البشرية وإلى أدق الأسرار فى الحياة الانسانية . ولديه أن خصيصة النمط الثانى واقعية الهدف وواقعية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط فى حوار موليير . فعلى الرغم من أن حوار موليير يتقيد بقيد الوزن ، إلا أنه يجرى بين الأشخاص كما يجرى الحديث فى الحياة الواقعية . وخصيصة النمط الثالث واقعية الأسلوب شاعرية الجو ، ويتبدى هذا النمط فى حوار إبسن . ذلك أن حديث الأشخاص فى أعمال إبسن يجرى كما يجرى الحديث فى الواقع ، بيد أن هذا الحديث يرسل عطراً شعرياً خاصاً يذكرنا بحوار شكسبير . وخصيصة النمط الرابع فكرية الهدف وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط فى حوار جوته فى (فاوست) . فالحوار هنا لا يجرى مجرى الحديث فى الواقع إنما تحيط به الغاية الفكرية من جهة كما يحيط به الشعر من جهة ثانية .

وهكذا أضاءت أنظار توفيق الحكيم النص المسرحى من كافة أطراف ماهيته وطرائق تشكيله على السواء . وعلى الرغم من أن هذه الأنظار لم ترق إلى مستوى (النظرية) الشاملة للكتابة المسرحية ، إلا أنها اتخذت مكاناً علياً بين جهود تأصيل هذه الكتابة فى أدبنا ، وبين الجهود التنويرية فى مجال ثقافتنا الراهنة عامة ●

المراجع والهوامش

١ - فن الأدب ص ١٤٤ .
٢ - نفسه ص ١٤٥ .
٣ - أحاديث مع توفيق الحكيم ص ١٤٤ .
٤ - نفسه ص ١١٤ .
٥ - مواضع متعددة من (التعادلية) و(فن الأدب) .
٦ - زهرة العمر ص ١٩٤ .
٧ - فن الأدب ص ١٤٢ .
٨ - نفسه ص ١٥٠ .
٩ - نفسه ص ١٥٢ .

مصر
إبداع
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1997

متابعات
رسائل جامعية

التناص فى شعر شعراء السبعينيات

نوقشت فى أغسطس الماضى رسالة الماجستير المقدمة من **فاطمة قنديل**.

وكانت لجنة المناقشة مكونة من د. **جابر عصفور** مشرفاً ود. **عبدالمنعم تليمة** ود. **صبرى حافظ** أعضاء.

وقد حصلت الطالبة بعد المناقشة على تقدير امتياز مع التوصية بطبع الرسالة وتداولها بين الجامعات الأخرى.

ولعل أهم ما يميز هذا البحث هو اشتباكه مع قضايا الواقع الشعرى فى مصر. ففى بحث أكاديمى رصين ناقشت **فاطمة قنديل** أكثر من قضية شائكة يدور حولها الكثير من اللغط فى حياتنا الشعرية المعاصرة لعلها تبين من عنوان الرسالة ذاته؛ فقد فضت الالتباس والفهم المبتسر لمصطلح «التناص» الذى لا يعنى البحث عن المصادر، أو عن «أصل» أول ينتسب إليه نص الشاعر. و«التناص» بوصفه مصطلحا ما بعد حداثى لا يهتم «بالأول» و«الأصل» بوصفه «الأب» الشرعى للنص، وإنما يهتم التناص بالنص من حيث هو «كتابات متعددة، تنتج من ثقافات متعددة وتدخل فى حوار، فى باروديا، فى نزاع» كما يقول **بارت**، أو «تبديل للنصوص أى تناص، بمعنى أنه فى فضاء النص تتقاطع ملفوظات عدة مأخوذة من نصوص أخرى يحيِّد كل منها الآخر» كما تقول **جوليا كريستيفا**. إذ يصبح النص هو التناص نفسه، وفضا للالتباس قامت **جوليا كريستيفا** باقتراح مصطلح آخر هو التحويل Transposition لتنفى عن التناص فكرة دراسة المصادر.

وبهذا الفهم مضت **فاطمة قنديل** تسائل الجيل الشعرى السابق عليها (فهى شاعرة بارزة فى حركة الثمانينيات) كيف «تحولت» النصوص السابقة لتصنع نص شعراء السبعينيات، وذلك عبر

دراسة أربعة شعراء فقط تراهم أبرز شعراء الظاهرة هم: حسن طلب، حلمى سالم، رفعت سلام، عبدالمنعم رمضان.

والقضية الثانية التى واجهتها فاطمة بالتساؤل والبحث، هى ما أعلنه الشعراء حول نصوصهم بأنها مغامرة، وتحدث قطيعة مع اللغة الشعرية السابقة، أو تؤسس لقصيدة جديدة. وتتساءل فاطمة: هل نحن أمام جيل شعرى له خصائصه المتميزة أم نحن أمام امتداد لحركة شعرية سابقة؟ هل هناك اختلافات جوهرية بين هؤلاء الشعراء فى علاقتهم بمن سبقهم من تيارات؟ هل هناك تحولات فى النص الشعرى ذاته على مدى السنوات العشرين الماضية أم نحن أمام شعر يعيد استهلاك نصه الشعرى ذاته؟ هل يمكن أن يكشف لنا درس التناص فى هذا الشعر عن نتائج يمكن أن نختبر بها مقولات الجدة والقطيعة التى يطرحها الشعراء.

وفى محاولة البحث الجادة فى التصدى لهذه الأسئلة يصنع أول خطوة نحو تاريخ جمالى لظاهرة الشعر العربى المعاصر التى يرى أنها وقفت عند حد التاريخ الاجتماعى السياسى كما يشير مصطلح «السبعينيات» نفسه وما شابهه من مصطلحات (خمسينيات، ستينيات،.. إلخ). وقد قسمت **فاطمة** البحث إلى أربعة فصول لتدرس فى كل فصل شاعراً مستقلا فمنحت بحثها نوعًا من التماسك والوحدة كان سيفقدها لو أنها وزعت النصوص على ثيمات. كما بحثت عند كل شاعر عما يسميه **ريفاتير** «المولد» وهو جملة حرفية صغرى، ولكن «القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفى». فمنح مفهوم المولد بحث **فاطمة** السيطرة على المادة المتشعبة.

درست **فاطمة** علاقة شعر **حسن طلب** بالتراث العربى، وعلاقة شعر **حلمى سالم** بالنص الصوفى والنص الأدونيسى، وعلاقة شعر **رفعت سلام** بالتراث العربى والغربى، وشعر **عبدالمنعم رمضان** بالرواية وتقنيات السينما والنصوص الفرعونية والمسكوت عنه فى الثقافة العربية. ورأت **فاطمة** أن الشعراء الأربعة - على اختلافاتهم - قد وجدوا فى رمزية الفينيق من حيث احتوائه على المتناقضين ومن حيث دلالته على الانبعاث والتجدد تجسيداً للتوتر بين الحياة والموت من ناحية، وتجسيدًا لأولية الدال - الجسد الذى يخلق ذاته ويصنع بتعدد سياقاته معناه، على المدلول المطلق المتعالى الذى يحل فى الدال ويسبقه ويختزل دلالته. ولقد جسد لجوء هؤلاء الشعراء إلى رمزية الفينيق - من وجهة نظر **فاطمة** - ذلك التوتر بين نصوصهم الشعرية ونصوص الشعراء التموزيين.

وقد حدد البحث نوعين من العلاقات التناصية للشعراء الأربعة: الأول علاقة تسقط المستقبل على الماضى، وتجعل النص «الآخر» إجابة عن سؤال الذات فلا تدخل فى حوار مع هذا النص الآخر. والثانى ينطوى على الحوار بين النص والمتناص والعلاقة الأولى (يمثلها **حلمى سالم** و **رفعت سلام**) التى تجعل من المستقبل صورة للماضى وتبحث عن إجابة فى النص الآخر تفصح عن خطاب أحادى فى جوهرها، يصل العلاقة بين النص/ النصوص الأخرى التى تدخل فى سياقه بالعلاقة بين الدولة المركزية ورعاياها، الذين مهما

تعـــددوا يظلون تحت لواء هذه المركزية أو النص الشعرى للشاعر. أما العلاقة الثانية (ويمثلها حسن طلب و عبدالمنعم رمضان) فهى تكشف لنا عن ذلك الجدل الدائم بين النص والنص الآخر، لتنطوى على قدرة النص الشعرى على الصمود عبر تحولات الأطر المرجعية، انطلاقا من التحدد الذى تحمله دلالة الحوار نفسه من حيث هى تعديل دائم لوجهات نظر الأطراف المتحاورة.

ومن هذا المنظور ترى **فاطمة** أن مصطلح شعر السبعينيات يضم اتجاهين: الأول (سالم، سلام) يعيد استهلاك نصه الشعرى مسقطاً الديوان الآتى على الديوان السابق، وباحثا عن إجابات مماثلة فى النصوص الأخرى مما يمثل من وجهة نظرها يقيناً ما بفكرة الذات عن نفسها، فيصل بينها وبين اليقين الثورى لشعر الخمسينيات والستينيات والاتجاه الثانى (طلب - رمضان) يضع نصه الشعرى والنص الآخر موضع التساؤل والحوار، مما يجعلنا أمام مشروع فردى يعيد إنتاج نصه الشعرى بذلك الوعى الذى يتجدد دائما، والذى ينعكس على ذاته فيتأملها فى ضوء ذلك الجدل بين الأنا والآخر.

وبذلك لا يمكننا القول إن «كل» شعر السبعينيات هو شعرالقطيعة، والتمرد، والمغايرة، والتأسيس لحركة شعرية جديدة فبعض الشعراء يعيد إنتاج العلاقات الجمالية والعلاقات الاجتماعية والسياسية لحركات شعرية سابقة.

حازم شحاتة



مصر
فصول
العدد رقم 3
01 يونيو 1983

مجنون ليلى

بين الأدب العربى والأدب الفارسى

محمد غنيمى هلال

مقدمة :
محمد غنيمى هلال رائد دراسات الأدب المقارن

يرتبط اسم الدكتور محمد غنيمى هلال بأول كتابات جامعية صدرت باللغة العربية ـ فى مصر والعالم العربى ـ حول الأدب المقارن . تعريفا وتقديما وإرساءً لقواعد الدراسة وأسس البحث ومجالاته . مما جعل منه رائداً للدراسات الأدبية المقارنة .

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن فى جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على دكتوراه الدولة من السوربون عام ١٩٥٢ حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولهما : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين . وثانيهما : عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى خلال القرنين الثامن عشر والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التى من شأنها أن تزدهر فى عصور النهضات ويقظة الوعى القومى والإنسانى [1] ولهذا ظهرت فى صورتها البدائية حين نهض الادب اللاتينى على اثر اتصاله بالأدب اليونانى فى القديم . وتبلورت بذورها الأولى فى عصر النهضة الاوروبى . فتمثلت فى نظرية جديدة أطلق عليها كتاب عصر النهضة : نظرية المحاكاة . واقترنت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر . ثم أصبحت فى العصر الحديث علما اصيلا ذا فروع كثيرة فى جامعات العالم نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية فى هذا العصر .

ولا شك ان حميا الاهتمام بكل ما هو قومى ـ فى السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها فى مصر والعالم العربى ـ كانت أحد الحوافز الهمة وراء دعوة الدكتور غنيمى هلال من أجل العناية بهذه الدراسات فى جامعاتنا وأخذها مأخذ الجد . خاصة وهو العائد من فرنسا حيث كان الاهتمام بتلقين الطلاب فى مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . وهو يترجم هذه الفقرة من ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ والذى يهمنا حقا أن يعرف التلميذ شيئا من علم الآداب المقارنة . وهو علم يختص التعليم العالى ـ فيما بعد ـ بإكمال الدراسة فيه . ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف مسح هذا العلم وغايته .

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي هلال الدائبة بدءاً بكتابه الأول عن الأدب المقارن ، فالرومانتيكية ، فالحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، فالنقد الأدبي الحديث ، فالنماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، فدور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ، فالمواقف الأدبية ، وأخيرا كتاباه : في النقد التطبيقي والمقارن ، وقضايا معاصرة في الأدب والنقد . لقد كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جهدا واحدا متصلا من أجل التعريف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والإسهام فيها ، وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيا يخص الوعي القومي والوطني والفني والإنساني ، واضعاً نصب عينيه ما يمكن أن يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصياتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا وتوجيهها توجيها رشيدا ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر ، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي .

إلى جانب ذلك كله ، ظل للأدب المقارن ــ في إطار دعوته وأبعاد دوره ــ رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائبة ــ في مجال الدراسات المقارنة ــ حول موضوعات . ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، وكليوباترا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية . وهيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي ، ودون جوان في الآداب الأوروبية . وشهرزاد في الآداب الأوروبية والأدب العربي ، ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي . ومقامات الحريري في الأدب الأسباني واللغات الأوروبية . إلى آخر تلك النماذج من الدراسة المقارنة التي أفرد لبعضها كتبا مستقلة هي بمثابة اللبنات الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة . محاولا من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ . أو في مرآة شخصيات أسطورية (بعد أن يسبغ عليهم من نفسه . وينفخ فيهم من روحه . ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو في الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم) .

ويسارع الدكتور غنيمي هلال إلى تحديد تعريف الأدب المقارن مؤكدا أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار(٢) . إذ كان الأولى أن يسمى التاريخ المقارن للآداب أو تاريخ الآداب المقارن ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن وهي تسمية ناقصة في مدلولها . ولكن إيجازها سهّل تناولها فغلبت على كل تسمية أخرى .

كما يسارع إلى إخراج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدّوا لهذا النوع من الدراسة . فليس من الأدب المقارن ــ في رأيه ــ ما يعقد من موازنات بين كتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر أو يتأثر به نوعا من التأثير . كالموازنة بين ملتون وأبي العلاء المعري . ولا ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد . سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . كالموازنة بين أبي تمام والبحتري . أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي . أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي . لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقيمتها التاريخية أحيانا . لا تتعدى نطاق الأدب الواحد . في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي هلال ــ من خلال كتاباته ــ أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب . بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية . وبالقوالب العامة التي هي من وسائل العرض الفنية . والتيارات الفكرية . والأجناس الأدبية والقضايا الإنسانية في الفن .

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ــ على سبيل المثال ــ أن يتتبع نشأته في اللغة العربية . وبيان الجنس(٣) الأدبي الذي تندرج تحته أشعار المجنون ومدى ما لقيته أخباره من حظ لدى شعراء العربية(٤) . ثم التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي . وتوضيح أثره في الكتاب الذين عالجوه في هذا الأدب . وعرض الخصائص التي انفرد بها الموضوع تبعا للعوامل الخاصة التي خضع لها . ويمكن رد مختلف المسائل التي يعالجها الباحث في هذا الموضوع إلى أمرين : أخبار المجنون وأشعاره . وكيف أصبحت في الأدب الفارسي مجالا للشعراء والمفكرين . بعد أن كانت في الأدب العربي مثار خلاف بين الرواة والمؤرخين . ثم الجنس الأدبي الذي اندرجت تحته أشعار المجنون . ففي الأدب العربي كان ذلك الجنس الغزل العذري الذي اندرجت تحته عاطفة الحب العذري . على حين كان ذلك الجنس في الأدب الفارسي هو الحب الصوفي . وإذن فليس للباحث في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار المجنون ونقدها لتوكيد وجوده تاريخيا أو التشكيك فيه . فمع ما لهذا النقد من قيمة تاريخية لا تمكن إغفالها . لا يصح أن يكون غاية في ذاته . وسواء وجد المجنون تاريخيا أو لم يوجد . فإن ذلك لا يغض من قيمة الأخبار والأشعار المنسوبة إليه . خاصة أنها قد أثرت في آداب شرقية أخرى من بينها الأدب الفارسي : موضوع دراسته .

وحين انتقلت أخبار المجنون إلى الأدب الفارسي . أصبح قيس مثال الحب الصوفي في قصص أدباء الفرس . واقترنت أخباره بالجنون الذي هو أعلى درجة يصل إليها الصوفي . باعتبار أن جنون المتصوفة هو جنون العقلاء المحبين الهائمين في الحب الحقيقي أو عشق الجمال الحقيقي الذي هو صفة أزلية لله تعالى . مما جعل الدارس لموضوع المجنون في الأدب الفارسي يقف على خصائص ينفرد بها في ذلك الأدب .

وعندما يقترب الدكتور غنيمي هلال من دراسة موضوع كليوباترا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة . نجده واعيا تمام

الوعي بالشخصية التاريخية حين تدخل نطاق التناول الأدبي : لتصبح قالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية . وتكتسب طابعا أسطوريا . فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة . وتكون منفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية[٥] . فليس خافيا أن شخصية كليوباترا قد لقيت حظا فريدا في الأدب . اهتم بها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم ؛ فقد عاشت في فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس ــ متعاونة مع أنطونيوس ــ نموذجاً لصراع حاسم . فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم.فهو في الواقع صراع بين الشرق والغرب.وتلعب كليوباترا دورا كبيرا في هذا الصراع بجمالها الذى أوقع في حبها القائد الرومانى . لكن هذا الحب تمخض في شخصية كليوباترا عن نتائج وطنية وعالمية خطيرة مما هيأ الشخصية ــ بمعانيها العاطفية وأبعادها التاريخية ــ للدخول في مجال الأدب . فأصبحت كليوباترا رمزا للقوة وسحر الإغراء والخداع والإغراق في الملذات والكبرياء وحب السيطرة والاعتداد بالنفس وبراعة الحيلة .

ويشير الدكتور غنيمي هلال إلى أن أول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا . ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ ــ ١٥٧٣) . وعنوانها «كليوباترا الأسيرة».بعده ألف الإنجليزى صمويل دانيل مسرحيته كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا عالمية في مجال الأدب بعد أن تناولها شكسبير في مسرحيته « أنطونيو وكليوباترا ».ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك في الأدب الإنجليزى جون دريدن في مأساته : كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود . ثم برناردشو في ملهاته قيصر وكليوباترا . والذى يتناول حبها في صغرها ليوليوس قيصر . وهو الحب الذى انتصرت به على أخيها ــ بمناصرة يوليوس قيصر لها ــ فاستوت ملكة على عرش مصر .

ولا يفوت الدكتور غنيمي هلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التى تناولت موضوع كليوباترا . ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التى كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التى ألفها مار مونتل (١٧٥٠) . ومسرحية ثالثة كتبها ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأوديون عام (١٨٢٤) . ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيرار دان.وهو يلاحظ أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كليوباترا صورة العقلية الشرقية . في ميلها إلى لذة العيش ومتاعه . والانتصار بالخديعة لا بالجهد . وسلوك سبيل المكر والحيلة ، وأنهم كانوا يهاجمون فيها مصر القديمة والشرق معا ، حتى جاء شوقى ــ شاعر العصر الحديث ــ فأراد أن يرد عليهم بالدفاع عن كليوباترا في مسرحيته (مصرع كليوباترا) . لا بوصفها ملكة بل بوصفها مصرية شرقية . تخلص لوطنها . وتؤثره على حبيبها . وتحيا وتموت لمجد مصر . وتأبى أن تسام الذل . وهو موقف يسميه غنيمي هلال بموقف التأثر العكسى[٧] . الذى يحاول من خلاله الأديب أن يقاوم أثر أدب آخر في أدب أمة أخرى[٨] .

ولم تكن الدعوة التى أطلقها الدكتور محمد غنيمي هلال في مستهل الخمسينيات(١٩٥٣)في الطبعة الأولى من كتابه الرائد (الأدب المقارن) بعيدة عن دعوته إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ويتحكم في أصالته . ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب . حتى يتم القضاء على الأدعياء في هذين المجالين ــ[٩] مجال إنتاج الأدب ونقده . وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية بما يتطلب أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا وانين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعى الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها . من وراء التصوير الصادق لواقعها . فيما يشف عنه من إمكانات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء . ومن هنا أصبحت غايته الأولى في النقد وفي الدراسات المقارنة هى دعم الوعى النقدى بإقامته على أساس نظرى وعملى معا . عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظرى في النقد بعد أن أصبح علمًا من علوم الدراسات الأدبية ، كما هو شأنه اليوم بين أصحاب الآداب الكبرى العالمية . فلا بد لمن يمارس هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية ــ إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها ــ من التذوق والدربة والممارسة[١٠] . والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب . شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعملى معا . وللناقد الأصيل ــ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة ــ أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسته للنقد . أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة . أو يتجاوزها جميعا ليخلق جديدا . ولكنه لن يبتكر شيئا ذا قيمـــــــــة . ولن تتم له ملكة النقد ما لم يحط بتراث الإنسانية في هذا العلم . فليس من جديدٍ جدةً مطلقة في تاريخ الفكر الإنسانى . ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العالمى والقومى في شتى موارده . القديم منه والحديث . وللناقد بعد ذلك حريته المدعّمة بالاطلاع والوعى الناضج . كى تبين أصالته في الوحدة المخالفة التى لاجمود فيها ولاتحكم[١١] .

وأصبحت هذه المقولة التى نادى بها الدكتور غنيمي هلال . وهى أنه (لاجديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره . مع تمثل له ووقوف على حقيقته) . أصبحت شعارا يتردد على ألسنة تلاميذه وأقلامهم . وهم يتابعون تقييمه الأصيل لتراث النقد العربى القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة . ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه وأسسها الفلسفية والفنية . ويدركون من خلال هذه المتابعة ــ لجهوده النظرية والتطبيقية ــ أن نظريات النقد وقواعده العامة لاتخلق الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها . وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريفا . وأضافه إلى التراث القومى أو العالمى . والناقد العبقرى كالأديب العبقرى . قد يضيف جديدا بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبى وتراث النقد معا . فالأديب والناقد كلاهما صادر عن

عبقريته ، وكلاهما فى منطقة تشبه تلك التى تحدث عنها فرجيل فى الكوميديا الإلهية لدانتى حين قال له : «لقد وصلت إلى مكان لاتستطيع بتصاعفى أن تتبين معالمه ، وقد سريت بك إلى حدود على قواعد الفن والصنعة،ومن الآن .. ليس لك من هادٍ سوى حاستك الفنية ومايوحى به إليك من متعة ، لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة ، طرق الصنعة والتعلم» .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمى هلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة . وموقفه من التراث العربى النقدى والبلاغى : قديمه وحديثه ، من خلال تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها . تتكامل هذه المواقف لتشكل جميعا ملامح هذه الشخصية الرائدة - على مستوى البحث العلمى الأكاديمى - فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة . فى مصر والعالم العربى . ولاشك أن كثيرا مما كان يتحمس له الدكتور غنيمى هلال ويدعو له فى نبرة عالية . قد أصبح من مسلمات اليوم . ولاشك أن ميدان الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنيا بالعديد من الاتجاهات والمدارس التى تختلف فى الرؤية والمنظور اختلافات أساسية مع فكر الدكتور غنيمى هلال الذى كان فى حينه تعبيرا عن المدرسة الفرنسية فى فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة المفهوم التاريخى . وفكرة التأثير والتأثر . كما هو الحال الآن فى فكر المدرسة الأمريكية.لكن الذى دعا إليه الدكتور غنيمى هلال لأول مرة منذ ثلاثين عاما على وجه التحديد . وتوقف إسهامه و إضافته له منذ خمسة عشر عاما ، عندما ينظر إليه فى ضوء ظروفه وزمانه وإطار عصره - على مستوى الجامعات المصرية والحياة الأدبية والثقافية فى المجتمع - يعدّ إنجازا كبيرا غير مسبوق . وتحسن مجلة فصول صنعا بنشر هذه الدراسة للدكتور غنيمى هلال عن مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم والأدب الفارسى والأدب العربى الحديث ، كنموذج لفكره وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهى دراسة لم يسبق نشرها فى مجلة أو كتاب ، ولقد كانت برنامجا خاصا كتبه صاحبه وأذيع من إذاعة البرنامج الثانى . لذلك سيطرت عليه صورة البرنامج الخاص الإذاعى وليس البحث المعتاد . ولا شك فى أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص عن الأدب المقارن هو خير تحية تقدم لهذا الرائد الكبير .

فاروق شوشة

الدكتور محمد غنيمى هلال :

حياته ومؤلفاته ومترجماته :

(أ) ولد فى قرية سلامنت مركز الإبراهيمية بالشرقية فى السابع عشر من مارس سنة ١٩١٦ .

تعلم فى الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية فيه . التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) وتخرج فيها سنة ١٩٤١ .

عمل بالتدريس لمدة سنتين ، ثم أوفدته الدولة إلى فرنسا عضواً فى أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته حوالى تسع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة السوربون فى فبراير سنة ١٩٥٢،عمل فى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعثة أستاذاً للأدب المقارن والنقد الأدبى،ثم فى الجامعة السودانية وفى جامعة الأزهر بالإضافة إلى معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، توفى فى السابع والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٨ .

(ب) ١ -

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI Siècle de L' Higere, Paris 1952.

٢ -

Le Thème D'Hypatie dans La Littérature Française et Anglaise du XVIII Siècle et au XX Siècle, Paris 1952

٣ - الأدب المقارن .

٤ - الرومانتيكية .

٥ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٦ - النقد الأدبى الحديث .

٧ - النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .

٨ - فى النقد المسرحى .

٩ - دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر .

١٠ - المواقف الأدبية .

١١ - فى النقد التطبيقى والمقارن .

١٢ - قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .

١٣ -

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Unie dans: Yearbook of Comparative and General literature, University of North Carolina. Studies in Comparative literature Number 25. 1959.

(حـ) ١ - ليلى والمجنون (الحب الصوفى) لعبد الرحمن الجامى - عن الفارسية .

٢ - ماالأدب ؟ (جان بول سارتر) - عن الفرنسية .

٣ - فولتير (لانسون) - عن الفرنسية .

٤ - بلياس ومليزاند (ماترلنك) - عن الفرنسية (مسرحية) .

٥ - مختارات من الشعر الفارسى - عن الفارسية .

٦ - رأس الآخرين - عن الفرنسية (مسرحية) .

٧ - عدو البشر (موليير) عن الفرنسية - (مسرحية) .

٧ - فشل استراتيجية القنبلة الذرية (ميكنيبه) - عن الفرنسية .

هوامش

(١) الأدب المقارن مقدمة الطبقة الثالثة .

(٢) الأدب المقارن الطبعة الخامسة (دار الثقافة) ص ١٠ .

(٣) يقصد بالجنس الأدبى مايطلق عليه الفرنسيون genres littéraires والإنجليز literary genres

(٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى) .

(٥) النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) ص ٨٤ .

(٦) Cléopâtre Captive

(٧) Influence a Rebours

(٨) الأدب المقارن (الطبعة الخامسة) ص ١٦ .

(٩) النقد الأدبى الحديث (مقدمة الطبعة الثالثة) . ص ١٠ .

(١٠) النقد الأدبى الحديث (الطبعة الثالثة) ص ٦ .

(١١) المرجع السابق ص ٧ .

مجنون ليلى
بين الأدب العربى والأدب الفارسى
محمد غنيمى هلال

تقديم :

فى رحاب الصحراء العربية ، وتحت خيامها ، وفى ظلال كثبانها ، ومنعطفات أوديتها ، نما وترعرع حب الفروسية الأصيل ، بكل مانعرف له من خصائص ميزته عن غيره من أنواع الحب فى الآداب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية مهدا لحب الفروسية منذ الجاهلية ؛ إذ البادية ــ بما حوت من المناظر الرتيبة ــ دعت الشاعر العربى إلى التحدث عن الحب الذى ينشر على هذه الحياة المرح والسرور ؛ وهو حب أهل البادية الذى يملأ عليهم فراغ قلوبهم ، وفراغ الحياة من حولهم ، ويبعث فيهم من نبل الشعور ما به يحيّون ذكرى هذه العاطفة فى النفس ، كما يبكون آثارها فى أطلال ديار الحبيب .

وحياة البادية ــ بما كانت تدفع إليه من شظف وجهد ، وبما كانت تستلزمه من تعاون قَبَلى ــ ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليد تمكنت من روح العربى ، وسرت فى نفسه ، وهى أخلاق الفروسيّة وتقاليدها : من البطولة فى الحرب ، وحماية الجار ، والوفاء بالوعد ؛ فالشاعر العربى ــ منذ جاهليته ــ فارس من قوم فرسان . والفارس ــ كعهدنا به فى الآداب العالمية ــ يكتمل فيه جانب البأس والشدة فى مواطن الهول ، بجانب الرقة والدماثة خضوعا لسلطان العاطفة . ولذا كان الشاعر العربى لايبكى فى شعره أمام أخطر الأهوال . ويتحاشى أن يمر بباله هذا البكاء خوفا من أن تضيع مكانته فى قومه ، ولكنه يبكى فى يسر وسهولة إرضاء لعاطفته ، كما هو مألوف فى الأدب الجاهلى ، وهو يظهر أمام حبيبته بمظهر الخاضع الذليل لسلطان حبه ، وإن كان الفارس القوى الذى يحميها ، ويخاطر فى سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس :

أفاطم مهلا ، بعض هذا التدلل — وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغــرّك منى أن حــبك قــاتلى — وأنك مهما تأمرى القلب يفعل

ثم هو يحب أن يظهر أمام حبيبته فارسا قويا يحميها ، ويخاطرُ فى سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس أيضــا :

إذا أخذتها هزة الروع أمسكت
بمنكب مقدام على الهول أروعا

وهذا أثر من آثار البيئة وما فرضته من سبل العيش ؛ فقد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة فى علاقة المرأة بالرجل ، حتى لدى من كانوا ينشدون هذه العواطف للاسترواح والمتاع كامرىء القيس .

على أن عامل البيئة الطبيعية والقبلية لم يلبث أن تعاون مع عوامل أخرى كثيرة ، لخلق نوع جديد من الحب فى حياة العربى ، يتجاوز كثيرا حب الفروسية الذى أشرنا إلى خصائصه ، وإن كان يتفق معه فى صدق العاطفة ، ألا وهو الحب العذرى ، وفيه يمتزج صدق العاطفة مع صدق العقيدة .

وبعد ظهور الإسلام نشأ نوع جديد من الحب ، اتضحت خصائصه فى عهد الأمويين ، ألا وهو الحب العذرى ، إذ تغير الوضع السياسى للجزيرة العربية فى ذلك العهد ، فانتقلت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقوى النشاط الحزبى فى العراق ، وبعد الحجاز عن المشاركة ذات الأثر فى شئون الدولة ، وبخاصة بعد فشل ابن الزبير . وحينذاك انصرف الحجاز عن الخوض فى مسائل السياسة ، وآثر علماؤهم البحث فى مسائل الدين واستنباط الأحكام ، واتجه شعراؤه اتجاهين مختلفين ؛ الأول : إغراق فى اللهو فى حياة مرحة غنية بما أفاء عليهم الإسلام من مغانم الفتوح . وخير من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبى ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ؛ والاتجاه الثانى كان إلى التعبير عن الغزل العف ، ويغلب على سكان بادية الحجاز ، لتمكن التقاليد العربية منهم ، وقوة سلطان المحافظة الخلقية فيهم ، والمحافظة تغلب دائما على سكان القرى والبوادى ، ويضعف سلطانها فى المدن ، وهذه ظاهرة عامة فى عصور المدنيّة جميعا .

لذلك نما الغزل العذرى فى أول نشأته فى بادية الحجاز ونجد ، وكان بمثابة رد فعل للغزل اللاهى فى المدن ، فولع شعراء البادية بتصوير عاطفتهم فى ثوب جديد عفىّ يرضى عنه الخلق ، ويوفّق بين مطالب الجسم والروح معا .

وفى هذه البيئة الطبيعية والسياسية والفكرية عاش قيس بن الملوّح أو مجنون بنى عامر . وهو يمثل أروع تمثيل وأكمله هذا النوع من الحب العذرى الذى كان ثمرة طبيعية للبيئة والعقيدة . وشعر قيس ـ كشعر أضرابه من الغزليين العذريين ـ يتجلى فيه إدراك جديد للحب متأثر أبلغ تأثر بالبيئة الإسلامية . فهؤلاء العذريون جميعا ـ ومنهم قيس ـ لايعتقدون أن الحب معصية ، مادام عفّا صادقا ؛ ولذلك يشهدون الله فى شعرهم على حبهم ، ويجعلون الضمير شفيعا للإبقاء على عاطفتهم ، إذا هجس ببالهم خاطر من سلوّ ، ويرجون اللقاء مع محبوبتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون فى عدله ملاذا لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم فى صراعهم الدائب فى ميدان الحب ، فى جهاد نفسى لايقل خطرا وثوابا عند الله عن الجهاد فى الحرب ، ويعتقدون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يمتثلونه رجاء المثوبة ، ثم إن الحب فى إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب المحبين فى الدار الآخرة ، ولذا يتمنون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيرا مايصفون بخل الحبيبة ، ويرضون منها بالقليل أو بما دون القليل ، وقد عفّوا فى حبهم ، وتساموا عن الولوع بالملذات الجسديّة ، وفى هذا كله يتجلى الإدراك الجديد لحب ذى طابع دينى واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم .

لهذا نرى أن وجود مثل قيس بن الملوّح أو مجنون ليلى ليس بدعا فى هذه البيئة ، ولانجد فيما قال المشككون من الرواة دليلا يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها التمحل والاختراع ، أو المبالغة والإسراف ، وقد كانت موضع الريبة من المؤرخين منذ القديم . ومتى كانت المبالغة فى الأخبار دليلا على عدم وجود صاحبها ؟! فمن المسلم به أن من نبغ فى أمر أو شذّ فيه يحاط بهالة من الأساطير فى حياته أو بعد موته ، وما وصل إلينا من أخبار المجنون سبيله الرواية ، ومن الرواية مايخطىء ويصيب ، ولم يكن الخطأ فى بعضها ليتخذ ذريعة لنفيها جميعا ، وإلا تعرضت أكثر شخصيات العظماء التاريخية للشك فيها . وإذا كان الأمر كذلك فى التاريخ بعامة ، فما بالكم بشعراء البادية فى ذلك العهد البعيد ؟ وبخاصة بشاعر كالمجنون ، شذّ فى نوع من الحب طغى على نواحى نشاطه الأخرى جميعا ، حتى صار مثلا للعشق الصادق الذى صرع صاحبه ، وكان بذلك موضع أحاديث معاصريه ومن أتى بعدهم فهو على شذوذه طبيعى فى عصره وبيئته ، إذا استثنينا مادخل فى أخباره من مبالغات أو أوصاف ، ومنها ماهو ذو صبغة صوفية أو فلسفية دسّها عليه الرواة استجابة لحاجات عصورهم الفكرية ، كما سيتضح من حديثنا عن تطور شخصية المجنون وانتقاله إلى الأدب الفارسى ، ثم صورته فى مسرحية شوقى فى عصرنا الحديث .

هذا إلى أننا من وجهة النظر التاريخية المحض نجد كثيرا ممن لهم شأن من الرواة قد ردّوه وصححوا وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : الزبير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيرى ، واسحق بن إبراهيم الموصلى ، وأبو عمرو الشيبانى ، والمدائنى على بن محمد ، وكلهم ممن انتهت حياتهم حوالى منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد نسبوا هم جميع شعره إلى أبى بكر الوالبى ، وكان من الرواة فى أواخر القرن الثانى للهجرة .

ويؤخذ من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السند فى هذه الروايات ، أن المجنون عاش فى عصر الدولة الأموية ، وأنه قد مات حوالى عام ٧٠ من الهجرة .

مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم :

وكانت أخبار قيس بن الملوّح أو مجنون بنى عامر غير مرتبة ولامنظمة فى كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتناولون شخصيته تاريخيا ، ويذكرون الروايات المختلفة عن حياته وفى تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعا من النظام فى عرض أخباره المهمّة ، لنرسم بها ملامح شخصيته العامة كما تتراءى من وراء هذه الروايات العربية المختلفة :

فهو قيس بن الملوّح من بنى عامر بن صعصعة ، وليلى التى أحبها هى ليلى بنت مهدى بن سعد بن كعب بن ربيعة ، نشأ كلاهما فى بيت ذى ثراء وفير وخير كثير .

ومنذ أول عهد قيس بالحب فى مقتبل شبابه ، نعرف فيه الفتى الغيور الفارس ، المعتد بذات نفسه ، ينشد حبا صادقا خالصا له ، ويريد ممن يهيم بها أن تبادله إخلاصا بإخلاص .

ففى رواية صاحب الأغانى : نرى المجنون وقد أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة ، وعليه حلتان من حلل الملوك ، فمرّ بامرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندها جماعة نسوة يتحدثن فيهن ليلى ، فأعجبهن جماله وكماله ، فدعونه إلى النزول والحديث ، فنزل وجعل يحدثهن

وامر عبدا له فعقر لهن ناقته ... فبينا هو كذلك إذ طلع عليهم فتى عليه بردة من برد الأعراب يقال له منازل ... فلما رأينه أقبلن عليه وتركن المجنون ، فغضب وخرج من عندهن وهو يقول :

أأعقر من جرا كريمة ناقتى
ووصلى مفروش لوصل منازل
إذا جاء قعقعن الحلى ولم أكن
إذا جئت أرضى صوت تلك الخلاخل
ولم تغن عنى بردتى وتجملى
وقومى ونسلى من كرام أفاضل
متى ماانتضلنا بالسهام نضلته
وإن نرم رشقا عندها فهو ناضل
وإنى من إعراضها متألم
قليل العزا ، وللصدّ لاشك قاتلى

فلما أصبح لبس حلة وركب ناقة له أخرى ، ومضى متعرضا لهن فألفى ليلى ، وقد علق حبه بقلبها وهويته . وهنا واتاه الحب الذى كان يتطلع إليه ، حب قوى جارف كما يصفه هو :

نهارى نهار الناس حتى إذا بدا
لى الليل هزتنى إليك المضاجع
أقضّى نهارى بالحديث وبالمنى
ويجمعنى والليل بالهم جامع
لقد ثبتت فى القلب منك محبة
كما ثبتت فى الراحتين الأصابع
أتطمع من ليلى بوصل وإنما
تضرب أعناق الرجال المطامع

وهذا هو طابع الحب الذى كرس له جهده ، لايعدل به سواه .

وغلب قيسا شعوره الغنى فعبر شعرا عن حبه وهيامه بليلى . ومن العادات الجاهلية التى لم يكن قد قضى عليها الإسلام أن يحرّم على من يشبب بفتاة الزواج بها ، لأن التشبيب مظنة صلة بها قبل الزواج ، ومبعث ريبة فى أنّ الزواج لم يتم بينهما إلا سترا للعار . وقد شبب قيس بليلى فى ليلة الغيل ، وهو اسم واد لبنى سعدة . وكانت ليلى تجد عليه لذلك أعظم موجدة .

وتشبيب قيس بليلى فى الغيل كان سبب ماحل به من كارثة ، إذ تقدم لخطبتها من أبيها ، فرفض أبوها ، تمسكا بالتقاليد العربية كما يتجلى فى هذه الصورة البدوية التى نعرضها الآن :

« اجتمع أبو المجنون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليلى ، وقالوا له :

ناشدناك الله والرحم ، إن هذا الرجل لهالك .

وقبل ذلك هو فى أقبح من الهلاك بذهاب عقله .

وإنك فاجع به أباه وأهله

فناشدناك الله والرحم أن تزوجها .

فو الله ماهى أشرف منه ، ولا لك مثل مال أبيه !

وقد حكّمك فى المهر ، وإن شئت أن يخلع نفسه إليك من ماله فعل »

(يجيب والد ليلى على هذه الأصوات) :

قسما بالله ، وبالطلاق من أمها لاأزوجه إياها أبدا .. أ أفضح نفسى وعشيرتى ، وآتى مالم يأته أحد من العرب ، وأسم ابنتى بميسم فضيحة ؟ !

ينصرفون عنه ليخبروا قيسا بنتيجة مسعاهم ، وكان على انتظار لهم . وحين يخبرونه يتألم ، ثم ينشد يدعو على والد ليلى :

ألا أيها الشيخ الذى مابنا يرضى
شقيت ولاأدركت من عيشك الخفضا
شقيت كما أشقيتنى وتركتنى
أهيم من الهلاّك لاأطعم الغمضا
كأن فؤادى فى مخالب طائر
إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم
على ، فما تزداد طولا ولاعرضا

ولكن قيسا فى هذه المرحلة من حياته لم ييأس اليأس كله ، فقد بقى لديه باب الأمل مفتوحا مادامت ليلى لم تتزوج . وقد توسط له لدى أبيها أمير الصدقات لمروان بن الحكم واسمه عمر بن عبد الرحمن ابن عوف ، وقد فشلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ، نوفل بن مساحق ..

وأخطر حدث فى حياة قيس العاطفية هو زواج ليلى من غيره ، فقد فتح عليه هذا الزواج باباً لليأس لاقبل له به ، وأفقده أعزّ آماله فقداً لا أمل له فى تلافيه ، فهذا الزواج هو نقطة التحول فى حياة قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعاره نرى أنه عبّر عن صدى الأحداث النفسية الدقيقة التى تعرض لمثله فى حالته ، وفيها نرى جوانب نفسية حية متكاملة هى أثر طبيعى للحرمان المطلق ، وأثر من آثار شعوره المشبوب ولاشعوره المكبوت فى وقت معا .

٣

ويمضى قيس بقية حياته فى ظل اليأس ، يحب العزلة ، وينفر من الناس ، ويستغرق فى تفكيره ، ويظل وفيا لعاطفته التى لايبليها الدهر ، وإنما يبليه بها ، ولكنه يأس العبقرى الفنان ، الذى حاول أن يتمثل عاطفته فى فنه ، ويتسامى بها إلى مشاعر وأحاسيس نبيلة ، ويصورها فى مناظر الجمال فى الطبيعة وفى الصحراء . فقد وقع من يأسه وحرمانه فى شبه حصار نفسى يشرف به فى كل حين على

الهلاك . ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار فى فنه . فهو يحول آماله الحبيسة الخبيئة فى لاشعوره - كما يقول فرويد - إلى آيات فن خالدة . وكان يجد فى ذلك روحا يدل على صدق هذه الشخصية فى تجاربها متى نظرنا إليها فى ضوء التحليل اللاشعورى الحديث من ناحية تمثيل الفنان لتجاربه متى وقع فى شرك اليأس . فيحول رغباته المحرومة وآماله الذابلة إلى صور خلود وإبداع ، ويجد فى ذلك راحة له وتطهيرا . وهذه النظرية النفسية الحديثة التى لاسبيل الآن إلى تفصيلها . قد اهتدى قيس إلى شىء منها بصدق عاطفته وعميق تجربته حين قال :

فإن تمنعوا ليلى وتحموا ديارها
علىّ ، فلن تحموا علىّ القوافيا
فما أشرف الأيفاع إلا صبابة
ولا أنشد الأشعار إلا تداويا

وسوق هنا بعض مناظر تكشف عن جوانب نفسه الصادقة فى هذه الفترة اليائسة من حياته . على حسب أخباره وأشعاره :

يجتمع بجماعة نساء تقول له إحداهن :

- أى شىء رأيته أحب إليك ؟ (تجيب قيس) :
- ليـــــلى . (تقول أخرى) :
- دع ليلى فقد عرفنا مالها عندك . (تجيب قيس) :
- والله ماأعجبنى شىء قط . فذكرت ليلى إلا سقط من عينى . وأذهب ذكرها بشاشته عندى . غير أنى رأيت ظبيا مرة فتأملته . وذكرت ليلى . فجعل يزداد فى عينى حسنا .

(تقول إحداهن) :

- وهذا هو السر فى فكك الظباء من إسارها . وولوعك بالنظر إليها

(أخرى) :

- صف لنا حالك . حين حل الظبية من شراكها . لنتأمل محاسنها ؟

وينشد قيس :

أيا شبه ليلى لاتراعى . فإننى
لك اليوم من وحشية لصديق
ويا شبه ليلى أقصرى الخطو . إننى
بقربك إن ساعفتنى لخليق
ويا شبه ليلى لو تلبثت ساعة
لعل فؤادى من جواه يفيق
ويا شبه ليلى لن تزالى بروضة
عليك سحاب دائم وبروق
تفر وقد أطلقتها من عقالها
فأنت لليلى - لو علمت - طليق
فعيناك عيناها وجيدك جيدها
ولكن عظم الساق منك دقيق

تكاد بلاد الله ياأم مالك
بما رحبت يوما على تضيق

ويستمر قيس :

- وقد رأيت ظبيا مرة . وأخذت أتأمله متذكرا به ليلى . وإذا ذئب يعارضه ، فتبعته حتى خفيا عنى ، فوجدت الذئب قد صرعه وأكل بعضه . فرميته بسهم فما أخطأت مقتله . وبقرت بطنه . فأخرجت ماأكل منه ، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته . وأحرقت الذئب .

- وكيف كان شعورك حين ذاك ؟

أبى الله أن تبقى لحىّ بشاشة
فصبرا على ماساقه الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فياظبى كُلْ رغدا هنيئا ولاتخف
فإنك لى جار ولاترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحى
فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها
فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشفى جوى
بنفسى . إن الحر قد يدرك الوترا

والمتأمل فى قصة الذئب والظبى السابقة يستشف آية صدق عميق على تجربة قيس هذه ، فقد نقل قيس مأساته هو وصورها فى هذا المشهد الصحراوى : صراع بين ذئب عادٍ وظبى جميل . مع انتصاره هو للظبى ، وانتقامه من الذئب . وقد وضع هذه التجربة فى إطار من ذات نفسه ، كما يتضح من مطلع القصيدة وآخرها . وهنا نلمح ماوراء هذه التجربة من دلالة نفسية عميقة . فليس الظبى سوى ليلى التى يخاطبها قيس فى هذا الشعر مخاطبة الفارس لحبيبته يريد أن ينعم بجوارها ويحميها من كل عاد . وليس الذئب سوى (ورْد) غريمه الذى اختطف منه ليلاه ، وهو ينتقم من ورد لاشعوريا بقتل الذئب وإحراقه وشفاء وتره منه . ويحترم أشلاء الظبى ويدفنها ، لأن وراءها معانى لاشعورية تتصل أوثق اتصال بعاطفته وفشله فيها . وهذا مثال من أروع الأمثلة فى الأدب العربى على تمثيل التجربة . والتسامى بها فنيا ، والتنفيس عنها إرضاء للاشعور .

وقد ظهر مما عرضنا لقيس من شعر - فى حدود مايتسع له الوقت - كيف تسامى قيس بعاطفته ، وكيف أصبحت ليلى عنده فوق القيم ، وصار كل مافى الحياة يذكره بها . ولكن هذا التسامى

يبلغ أقصى مايتصور من محب عذرى فى أمرين آخرين نضيفهما إلى ماسبق : هو أن الحب أصبح عند قيس غاية فى ذاته . يجد قيس فى التفانى فيه لذة مروعة تجذبه إليهاكما يستسلم المرء إلى الانحدار فى هوة عميقة ليس وراءها غاية سوى العدم . فكان يحتقر صنوف الحب التى لاتحيا إلا على أمل وصال جسدى مهما يكن . فالحب عنده مقصود لذات الحب . ولذا كان يخلط خطراته فيه بالعبادة . ولايرى فى ذلك معصية . وهذا هو الأمر الثانى الذى أردنا أن ننبه إليه ، ويعبر قيس عن ذلك فى شعره حين يقول :

اصلى فما أدرى إذا مـــاذكـــرتها
اثنتين صليت الضحى ام ثمانيا
أرانى إذا صليت يمّمت نحوها
بوجهى . وإن كان المصلى ورائيا
ومـــابى إشراك . ولـكـن حبهـا
كعود الشجا اعيا الطبيب المداويا
فلم ار مثـلينـا خـليلى صبابـة
اشد على رغم الأعادى تصافيا
خليلين لايرجو اللقاء ولاترى
خـليلـين إلا يـرجـوان الـتلاقيا
وإنى لأستحييك أن تعرض المنى
بوصلك أو ان تعرضى فى المنى ليا

فالتتيم والوله . وخلطها بالعبادة . والحب لذات الحب . صفات لم يدان قيسا فيها عذرى آخر من العذريين . وهذا من الخصائص التى قربت شخصية قيس بن الملوح العذرى من الشخصيات الصوفية . وجعلته محببا للصوفيين يضربون به المثل فى مجالسهم . ويشيدون به فى أحاديثهم . ولانشك أن الصوفية أدخلوا كثيرا من صفات الصوفيين على أخبار المجنون . فمن ذلك مايذكرونه فى أخباره من كثرة الإغماء . والإغماء عند الصوفية نوع من العبادة ، لأنه استغراق من الصوفى فى شعوره المقدس بعظمة الله . ثم إن رقة العاطفة ورهف الشعور من صفات الصوفيين دائما . ومن ذلك أيضا أنهم أسندوا إلى المجنون اعتزال الخلق اعتزالا تاما على نحو مايفعلون ويريدون ، ثم هم يذكرون أنه ألف الوحوش وألفته . وأنه حرّم على نفسه أكل اللحوم واقتنع من الطعام بما تنبت البرية . وأخيرا كان الصوفية هم الذين أسندوا إلى قيس صفة الجنون . والجنون صفة مدح عند الصوفية . وكثيرا ماتحدثوا من أجل ذلك عن عقلاء المجانين ، ويروون عن الأصمعى أنه روى أشعارا لمجانين كثيرين ، فاستزاده من يسمع منه فقال له : « حسبك ، فو الله إن فى واحد من هؤلاء لمن يوزن بعقلائكم اليوم » . فهذا يدل على أنه يريد عقلاء المجانين . ويرى الصوفية أن الجنون – بمعناه عندهم – أعلى مرتبة للكمال يصل إليها الصوفى . ومعنى الجنون عندهم هو طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة فى القلب ، وذلك أنهم يعتمدون فى التقرب إلى الله على القلب لا على العقل ، وتعتريهم هذه الحال نتيجة للمحبة الحقيقية وهى المحبة الإلهية ، وهى أثر من آثار الوجد الصوفى . والجنون بهذا المعنى مرادف للوله ، ويعرفونه بأنه « وضعك مرآة القلب أمام جمال الحبيب . لتصير ثملا بخمر الجمال ، ويعتريك لذلك سقم المرضى » وعاقبة هذا الجنون شبوب العاطفة فى الله للفناء فى الله . وتاريخ كلمة الجنون فى فلسفة التصوف الإسلامى يناظر تاريخ Enthousiasme فى الفلسفة العاطفية الغربية . وأصلها اللاتينى Enthusiasmos أى فى الله «أى الفناء فى الله . ولهذا روى عن الجنيد والشبلى وابن عربى أن المجنون كان وليا من أولياء الله .

وبهذه الأوصاف وجد قيس سبيله إلى الأدب الإسلامى كله ، وأصبح شخصية أدبية لا تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية أدبية أنه صار نموذجا إنسانيا عالميا . وقالبا عاما فلسفيا ، وحاملا لقضايا وتيارات فكرية لا يعبأ فيها كثيرا بدقائق شخصيته التاريخية . وشأنه فى ذلك شأن غيره من الشخصيات التاريخية أو الدينية أو الأسطورية التى دخلت الأدب . فتعددت دلالاتها . وصارت قالبا مرنا فى يد كبار كتاب الغرب مثل شخصيات هيباتيا وجوليان رمز الصراع بين الفلسفة والدين . وقابيل وفاوست ودون جوان رموز التمرد الميتافيزيقى والاجتماعى . ومثل هيلين رمز الجمال الإنسانى . وكانت عند جوته والرومانتيكيين رمز الوصول إلى الحقيقة العليا عن طريق العاطفة على نحو ما كان قيس وليلى فى الأدب الفارسى .

٤

٢ – قيس وليلى فى الأدب الفارسى :

ولا شك أن قيسا قد غيّر لغته ووطنه حين انتقل إلى الأدب الفارسى . فلا غرابة فى أن تتغير آراؤه وبعض معالم شخصيته . فهو عند شعراء الفرس جميعا صوفى فيلسوف . ممثل لأعظم وأخطر القضايا الفلسفية الروحية . ولابد من أن نوجز القول كل الإيجاز فى الأسس الفلسفية لهذه القضايا الصوفية التى كان قيس ممثلا ورمزا لها .

فقيس فى الأدب الفارسى يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا العقل . وهذه قضية عامة من قضايا الصوفية . إذ العقل عندهم قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه الحقائق يهتدى إليها الإنسان بما أودع الله فيه من عاطفة أو شعور صادق يتجلى أعظم ما يتجلى فى الحب .

والحب عند الصوفية نوعان : حب صورى أو مجازى . وهو حب كل صور الحسان فى الطبيعة من أزهار وأشجار ونجوم ، ومن صور الناس والفتيات الحسان ... والقاصر النظر هو من يقف عند الجمال الظاهرى للأشياء والناس ، وما أشبهه بالطفل الذى يهيم باللعب والدمى . ولكن ذا الفكر والبصيرة – وهو الصوفى – ينفذ من مظاهر هذا الجمال الإنسانى أو الطبيعى إلى معانيه الروحية . وكل جميل فى الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذى يستتر وراء الجمل والعبارات الحكيمة التى لا يستطيع أن يفهمها كل الناس . ولذا

كانت الطبيعة ــ على حد تعبير افلوطين ــ لغة عجيبة لمن يستطيع قراءتها . ويرتقى المفكر فى معانى صور الجمال حتى يصل إلى الصور الروحانية ، لأنها ألذ وأشهى وأكثر تأثيرا . ولذلك كان حسن المسموعات أشد تأثيرا فى قلوب أهل الذوق من حسن المحسات الأخر ، لقرب صورة النغمة من الصور الروحانية .

ويرتقى الإنسان من الهيام بالجمال أيا كان مظهره إلى هذه المعانى الروحانية ، ولكن كثيرا ما يقع المرء فى الفتنة إذا وقف عند ظاهر هذا الجمال ، فينزلق إلى الشر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا من زكت نفوسهم وطهرت قلوبهم وما أقلهم ، وهؤلاء ينتقلون من الحب الإنسانى للجمال إلى الحب الحقيقى أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنسانى بالحب المجازىّ لأنه مجاز وقنطرة لدى ذوى البصيرة . وجمال الكون جمال صورى ، يهتدى به ذوو الفكر إلى الجمال الحقيقى وهو جمال الله ، والجمال الحقيقى صفة أزلية لله تعالى ، مشاهدة فى ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد المشاهد فى صنعه مشاهدة عينية . وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الجمال وسيلة للاهتداء إليه عن طريق السمو الروحى بمعرفة معنى الجمال الروحى .

ويهتدى المرء إلى الجمال الحقيقى بوساطة الحب الإنسانى وشبوب العاطفة فيه ، على شرط أن يكون المحب والمحبوب معا جميلى الروح ، وإلا تعذر هذا الاهتداء . وجمال الروح هو الأساس فى الاهتداء سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما نص عليه أفلاطون من فلسفته فى الحب وبخاصة فى « المأدبة » أو Symposuim ، وكذا تأثروا بما أخذه عنه أفلوطين فى الإنيادة . ولهذا ينص الصوفية على أن الوصول إلى الله عن طريق المحبة الإنسانية يكون من طريقين : إما حب فتاة جميلة طاهرة عفة لأنها جميلة الجسم والروح . وإما الوصول إلى الله عن طريق حب شيخ الطريقة الهرم الأشيب ، لأنه جميل الروح كذلك .

يقول جامى فى قصة « ليلى والمجنون » :

« **فيا حبذا من غسل ضميره من كل الأوشاب بحب جميلة مرحة . وربط قلبه بمليحة ذات دلال ، خبيرة بمجالس الأنس . أذيالها طاهرة من الأغبار . لا كأذيال الورد الممزقة بالأشواك . وخير منه الذى يرتبط بمرشد خبير بالسلوك (يقصد شيخ الطريقة) . يخجل الورد بوضاءة الوجه . ويحسده الياسمين لبياض شيبه ، جماله مرآة الأرواح . وكلامه مفتاح الفتوح . وإذا دعاك داعى العشق من هذين المقامين . أوصلك محمله إلى الحقيقة ، هذه هى وردة الصحراء الوسيعة . وزهرة بحر المجاز . ومن لا نصيب له من العشق فى حديقة الدنيا هذه ، فهو غافل عن حريم القربى ، ولم يستنشق نسيم الإنسانية** » .

وهكذا سار قيس فى حبه الإنسانى ثم الصوفى لدى شعراء الفرس . فكانت ليلى طريقه إلى الله . وقد اجتاز فى هذا الطريق مايجب أن يجتازه كل محب صوفى : ويمكن أن نجمل المراحل التى عبرها فى ثلاث :

المرحلة الأولى نطلق عليها مرحلة **الأثرة** ، وهى التى كان يطلب فيها الحب إرضاء لذاته وعاطفته حتى صادفه حين أحب ليلى .

والمرحلة الثانية مرحلة **الإيثار** ، وهى أن ذلك الحب عف صادق ، وعند الصوفية أن كل حب إنسانى عف بطبعه ، وإلا لم يكن إنسانيا وصار حيوانيا . ومادام عفا فإنه يؤدى إلى إيثار المحب للحبيب على نفسه ، وهذا مافعل قيس ، حتى كانت عاطفته فى ذاتها أغلى عليه من كل غاية وكل متعة ، فكان محبا لذات الحب .

والمرحلة الثالثة مرحلة **الفناء** ، وهى خاصة الصوفى ، وقلما يهتدى إليها الإنسان ، وهى تحتاج لجهاد طويل ومثابرة وفكر وزهد ونفاذ بصيرة ، وفيها يسائل المحب نفسه على نحو ماشرح أفلوطين ، فيقول :

« **إذا كنت أشعر بمتعة روحية لاحد لها بالتأمل فى جمال الحبيب ، مع أن هذا الجمال له نظائر كثيرة ، وتشوبه عيوب كثيرة ، وهو بعد ذلك جمال فان لايدوم ، فما بالك بالجمال الذى لانظير له ، المنزه عن كل نقص ، الجمال الخالد** »

أو على حد تعبير أفلاطون فى المأدبة :

« **الجمال الخالد الأزلى الأبدى ، المنزه عن النقص ولاحد لكماله ، الجمال الذى لا وجه له ولا يد له ، ولايتراءى فى شكل ما من الأشكال ، جمال واجب الوجود لذاته ، السرمدى فى ذاته الذى يستمد من جماله كل جمال فى الخليقة .... وماظنك بمن يتأمل فى جمال نقى خالص لاشوب فيه ، لاكذلك الجمال المدنس بالأجساد والقوالب الإنسانية وكل ماهو وضيع فان ، إنه ينجذب إلى ذلك الجمال المطلق ويفنى فيه** »

فهذا التنظير لايستلزم تشبيها عند أكثر صوفية المسلمين ، وكما هو رأى أفلاطون وأفلوطين .

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء الفرس أولهم نظامى ، ثم سعدى الشيرازى، ثم خسرو دهلوى ، ثم عبد الرحمن جامى ، ثم هاتفى ، ثم مكتبى ومن سواهم . وشخصيته فى هذه الأشعار كلها تشترك فى الملامح العامة الفلسفية السابقة ، وفى الآراء الاجتماعية الصوفية . وسنعتمد هنا فى تقديم قيس على كثير من أشعار جامى ، وهو فى رأينا خير من عالج قصته فى أدب الفرس ، ومنذ ميلاد الحب بين قيس وليلى فى قصة جامى كان حباً عارما جارفا ، ولكنه إنسانى عف ، وهذا منظر من المناظر الكثيرة التى تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده ، يقول جامى :

« **حينما أسفر الصبح عن أنفاس كأنفاس عيسى . ونشر علم غلالته الصفراء . وحملت أنفاسه مسكا خالصا بثته فى الأشجار الخضر والزهور اليافعة ، وبسط رايته المزركشة ... حينذاك تخلص قيس من فم تنين الليل ، وأمسك عن إرسال الآهات والزفرات ، وصاح للرحيل بناقته الأليفة الأسفار ، وسلك سبيله دون تفكير واع ، ... وقبل أن يبصر دارها أخذ يناجى خيمتها بهذه الأشعار :**

ــ ياقبة النور ومطلع الشمس ! فى ظلك مخدرة ، ليلى نور عينى أنت لها دونى حجاب ، إن عيونى رطبة بالدمع كأردانك حين

يبللها المطر ، فترحمي لبكائي ونحيبي ، واحسري حجابك عن طلعة حبيبي . أنا منك ـ أيتها الخيمة ـ كأحد أوتادك ، لا يحملني عن الانصراف عنك أن يصيب رأسي حجر ، وأنا كأحد أطنابك ، مهما حاولوا طيىّ وليىّ فلن أبرح مكاني منك ، وكأحد عمدك دائم المقام لا أريم ، قلبي ينوء بحمله بدون الحبيب ، فحطى عنه هذا العبء . ويا ستار بابها ، لماذا تحاول جاهدا محاربتي ؟ ولماذا تستر عنى محيا حبيبتي ؟ وإذا كان جورك يمزق منى الحبيب جفاء ، فإن يدى متعلقتان بأذيال الوفاء لك . لقد أمضيت ليلة أمس محترق الفؤاد باكيا ، فيا ويلى لو مر يومى مثل البارحة . أنا كما تدرى محترق الكبد عطشا ، وليلى ماء حياتى ، فأتح لى أن تجود ليلى على شفتي بقطرة تطفىء نار ظمئى ، هأنذا من حبها فى نار ، وهى فى نشوة الطرب ، رضية الفؤاد هنيئة القلب ..

وعلى الرغم من أن قيسا لم يرفع صوته بهذا القول ، فقد سمعت ليلى نجواه تلك من خيمتها ، فشبت فى صدرها ناره ، واتجهت إلى الباب حيث وجهة زمامه ، فرأت قيساً فوق ناقته كأنه صبح أشرق لوجهها ، ونثرت جواهر القول من ياقوت شفاهها ، وجادت بشهد الحديث من خلية فمها وقالت :

ـ أيهذا المتغنى غراما بمحياى ، وفى قلبك لى حرقة الشوق ، قد احتل الألم قلبك ، واتخذ من صدرك منزلا ، أو تساورك الظنون أن طائر هذا الألم قد عشش بقلبك وحدك ؟ ألا فليبق بستان عيشك ضاحك الجنبات ، إن بقلبى أضعاف ماتعانى من ويلات ، ولكنى لست مثلك فى أن يباح لى حديث ، أو أنقل نحوك قدم المسير . لما تستطيع أن تبوح به من أسرار لا أملك أنا سوى دفنه فى سرائرى . فللعاشق أن يدق طبول عشقه ، وأن يمزق من آلامه الثياب ، ولكن على محبوبته أن تبق مؤتزرة بلباس الحياء . وللعاشق أن يجلو بشكواه عن أسى قلبه ، وعلى من هام بها أن تحفظ السر حبيسا فى الفؤاد ... وقد تصل آهات ألمه إلى أبعد نجم فى السماء ، ولا تلق من الحبيب جوابا ، وتظل هى منطوية تتعلل بأمل الوصال . ولكن من يوقّع على قيثارة العشق ، عاشقا كان أو معشوقا ، يرسل من توقيعه نفس الألحان ، إذ كلاهما يشكو بلحن واحد من الفراق ، والعيش على ذكرى الحبيب ودعائه » .

وقيس فى حبه هذا ذى الطابع العذرى يظل يتأمل فى حاله تأمل الصوفى ، فيرى أن الجمال الجسدى ليس أهلا للهيام كله ، وأنه إنما يهيم من ليلى بجمال روحها ، وأنه لا يقصد إلى حوزتها للزواج كما يفهمه الناس ، لأنه يزهد فى مثل هذا الزواج ، وإنما يريد أن يتأمل فى جمالها الصوفى . وفى هذا تبدو بوادر تصوفه فى القصة ، على حسب مانعرضه الآن فى هذا الحوار بينه وبين والده ، وفى هذا الحوار يردّد قيس آراء الصوفية المقتبسة من أفلاطون وأفلوطين على حسب ماسبق أن أشرنا إليها ، يقول الجامى :

«حين علم والده المسكين بخبره ، لوى عنانه نحوه فى سرعة الريح . واحتضنه إليه ، يغلى قلبه بحبه الأبوى ، وقال له :

ـ ياروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم ألقيت بنفسك فى الوبال ؟ خبَّرتُ أن قد سلبت عذراء من إحدى القبائل قلبك ، وأنا معك على وفاق فى أنك فى طريق طالما سلكه غيرك ، إذ العشق إحساس نبيل ، ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن يظفر بحبك ، ولايليق أن يجتذب قلوبنا كل منظر جميل . » ......

فيقول المجنون لوالده :

ـ أيها الناصح الشفيق ! لقد نقش على صفحة قلبى الفطن كل ماقلت من لطيف الحكم ، ومن در النصائح الثقوب ، ولن أتوجه إليك فى ذلك بعتاب ، ولكن عندى لكل ماقلت جواب .

ويقول الوالد :

ـ إنك مفتون بالغرام ، وقد شحب لونك من العشق .

يقول قيس :

ـ نعم ، فأنا لا أعيش إلا للحب ، وهو شغلى فى هذا العالم ، وحاشا أن أكبح جوادى عن هذا الطريق ، وإذا لم أحى للعشق فلا حييت ، ومن لايمارس طريق العشق فهو فى مذهبى لايساوى حبة شعير ، وفى العشق خلاص قلب المرء من دوران الدهر المديل .

والد قيس :

ـ لايليق الهيام بحسناء لم يطب أصلها ...

قيس :

ـ الحسان طينتهن جميعا من الماء والتراب ، إذا صفا القلب منهن فقد طاب الأصل . فمصدرهن جميعا الحسن الأزلى ، ووصلهن هو العيش الخاص ، وهن مرآة ذى الجلال ، وعنوان صحيفة الجمال الخالد . وإذا لم يشرق ذلك النور الإلهى فى طينة الجسم ، فلا يقترن مخلوق بمظهر الحسن الذى لاطعم له ولاسلطان على القلب ، لا ، ولايزيد الحسن إذ ذاك الجسم ، ولايسمو بالروح

والد قيس

ـ ليلى رائعة الحسن ، ولكنها دوننا فى النسب .

قيس :

ـ ومايفعل العاشق بالنسب ؟ والعشق لايستعر من شىء . وكل من وقع صريع العشق فهو ابن القلب ، وليد العشق ، قد قطع نسبته بالماء والطين ، وصار مرعاه روضة الروح والقلب ، ولن يعرف لنفسه أبا ولا أما ، وقد تحرر من العيوب ، بل من الفضائل كذلك .

والد قيس :

ـ لاينبغى أن يقتصر المرء من نصيبه فى حديقة الدهر على وردة وكفى .

قيس :

ـ ليلى التى نسيمها طيبى ، حسبى من هذا البستان ، فهى روحى وأنا لها جسم . وهى وجودى وهى حسبى ، فإذا نأى كلانا عن

الآخر فلا أمل لنا فى هذا العالم . يطيب سرورا خاطر كل منا بحبيبه ، فلا كان لنا فى الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والد قيس :

لعمك الذى خلت صفحة عيشه من سواد الهموم غادة هيفاء فى الحجاب ، تخجل القمر جمالا ، نقية اللون كالدر المكنون ، ... عذب حديثها أخ الشهد ، تشع النور على العالم ، وإذا بدت قامتها قامت قيامة الناس .... وأريد أن تكون لك قرينة ... لتدوما معا صديقين كالقلب والروح ، مثل اللوزة : قشرة واحدة ولب دو شقين .

قيس وهو يبكى :

– ياأصل وجودى . ومن تراب أقدامه لرأسى تاج ، ومن طينتى من صنيعه ، وروحى الصافية من فضله تنشئته ، أنا فى هذا الدير كعيسى بن مريم ، فى طريق التجريد طلق المسير ؛ أنا مثل الشمس منفرد من هذا وذاك ، مقطوع الصلة بالرجال والنساء . لى قلب نافر من الدنيا ، وخير لمصاب بالبلاء مثلى أن يبقى مجردا من الزواج ماعاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا مجنون مثالى الغاية ، ومالمجنون مثلى والزواج ؟! ....ولاأهل لصحبتى سوى نفسى ، فكفانى بوحدتى رفيقا .

والد قيس :

– أريد أن تكون رب أسرة ، وإنما أقصد بذلك إلى نجاتك ، فتخلص بذلك من ليلى وعشقها . فوثق صلتك بحبيب آخر ، يرحل من قلبك طارق عشق ليلى ... فليس فى الجوف مكان لقلبين ، وليس فى البستان مأوى لخصمين ، فاذا أقبل الصقر رحل الغراب .

قيس :

– أبى ! وماحيلتى فى الأمر؟! وماذا يفعل من فقد اللب بدلال الحب ؟ هيهات أن أقطع صلتى بليلى ، هيهات أن يمل القلب حب ليلى ! فهى نقش على فص خاتم قلبى ، وهى بذرة منبتها فؤادى . وليلى الروح وأنا لها جسم . وليلى طائر وأنا للطائر العش . ومادامت الروح فى البدن فأنا لليلى وليلى لى .... وقد احترقت روحى بحب ليلى ، فجنى حصادى منها حرقة الروح . هذا ؛ ولم أضع قدمى فى جادة الطلب من أجل امرأة ، وحسبى أن أنظر لها أحيانا عن بعد ؛ وستتبوأ هى عرش اللطف والدلال ، كريمة مرفوعة الرأس ، وأما أنا فمقامى حيث تضع نعليها ، وسأكون دون قدميها مهينا ذليلا . »

وفى خواطر قيس السابقة تختلط ليلى الأنثى ، بليلى مثار الأفكار الجليلة ، وطريق الهداية إلى الحقيقة ، ومطلب الزواج الصوفى ، وهو الذى به تتوالد الفضائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى . وهذه الصفات لاتزال تنمو فى قصة جامى ، وفى القصص الفارسية الأخرى ، بنمو العقبات فى طريق الحب والظفر به ، فهذه العقبات توجه نظر المحب الفيلسوف إلى ماوراء هذا الحب الدنيوى ، بحيث يتجاوزه . وبذلك نمت شخصية قيس الصوفية على توالى العقبات المعروفة فى تاريخ قيس ، من رفض والد ليلى تزويجه منها لأنه شبب بها ، ومن فشل وساطة نوفل فى تزويجه ، ثم من تزويج ليلى من ورد . وهذه العقبة الأخيرة هى الفاصلة .

وحين زوجت ليلى من ورد لم ينل شيئا منها فظلت عذراء على زواجها . وهذا أمر انفرد به شعراء الفرس لم يعرف فى الأخبار العربية ، وهو صدى لفكرة الزواج الصوفى التى انتشرت فى المجتمع الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى . وإليكم كيف يصف جامى منظر اقتراب زوجها منها بعد الزفاف :

« وتبوأت مقعدها معززة مكرمة ، ناظرة كالقمر بوجهها إلى الأرض ، لم تفك عقدة من عقد حواجبها ، ولم تفتر بابتسامة عن نضيد الجوهر من ثناياها ، بل أمطرت اللؤلؤ الرطب من عيونها . وورد دونها ظامىء الكبد ، ينظر ماء ريه من بعيد ، وليس له فى حرقة ظمئه على الصبر يدان . ولم يؤذن له بعد بالوِرْد ، وراود نفسه يومين أو ثلاثة ، حتى طغى الشوق فقصم متن الصبر . وهم أن يضع يد هوسه على قامة هى بحق نخلة ذات ثمر ، فأهابت به :

ليلى :

– إنأ عنى ، وخذ مكانك دونى ، وأصبر عن جنى هذا الرطب الشهى ، فلم يقطف أحد من هذه النخلة ثمرة ، بل لم ير امرؤ ثمرها ... وأنا جريحة القلب فى انتظار من غدا رهين الأسى والخور ، من فدانى بالصبر والفؤاد ، وجعل روحه هدفا لبلائى . وهو فى ضيق الصدر فى رحاب البادية ، يعانى فى شعابها ألوانا من الهم . وعلى خيالى يرعى الظباء ، وفى هواى يمزق الثياب ، ومن سم فراقى يتقطع نياط قلبه ... فانظر بعين الاعتبار إلى حاله وحالى ، أنا المبتلاة بوصال غيره وعشرة سواه . وإياك وذلك الوسواس ، فلا تغتر بطولك ، ولايبطرك جاهك . قسما بصنع الخالق المنزّه ، المبدِع فى تصويره على ألواح الثرى ، إذا تطاولت مرة أخرى على كمّى ، لأبسطن إليك يدى ، شاهرة على أم رأسك سيف الانتقام . فإذا قصرت يدى عن الانتقام منك ، ففى مُكنتى أن أقتل نفسى ، فأزهق روحى بسيف الظلم ، لأنجو من نير عسفك . »

ويسمع المسكين هذا الوعيد من شفاه لاتفتر إلا عن حلو البسمات ، فعلم أن قدم حظه كليل ، من البيادر .

« قلبى اليوم جذلان ، وصدرى منشرح بمقدمك خير مقدم . قد اتجه بك دليلك صوبى ، فروحى فدى لتراب أقدامك ، مررت بى كرما ، ووردت إلىّ ماعزب عنى من سكينة . قد تزود رحلك من ديار الحبيب ؛ ولذا أشم منك ريح المسك التتارى ... افض إلىّ بكل ما لديك ، وقل لى من أخبار ذلك العالم الذى منه نجمت ، وكيف حال قلبها بدونى ... خبرنى من الذى يرافق فى الليل كلابها ، فيمرغ رأسه على أعتابها ؟ هى تردد على فراشها عذب الألحان ، وأظل على فراش الهموم أتوسد الأحجار ... وينبلج الصبح فتغسل وجهها كالشقائق بماء الورد ، فمن هو أول ساع إليها ؟ ومن الذى يفتح ناظريه على رؤية محياها ؟ ومن الذى أخذ مكانى على رفها

ـ باكيٍ على الطلل ؟ ومن الذى يدور من بعيد حول شيمها ليظفر بنظرة ؟ ومن ذا يتمتع مسرورا بدلالها ؟ ومن ذا يبكى بين المتولهين فى عشقها ؟ ومن الذى يسرع إلى التقاط شهد الحديث حين تنثره من شفاهها ؟ .... أمجلوّة على كل الوجوه محجوبة عنى ؟ ! ! قريبة من القوم وأنا منها ناء ! ! وأنت ريح خفيف المسير وأنا التراب ، وأنت صرصر وأنا العشب الجاف ، فحين تأخذ طريقك إليها ، احملنى بيد لطفك إلى منزلها مع ماتحمل من غبار ، وارفعنى كالعشب الجاف إلى رأس طريقها ، لأرى مرة أخرى جميل محيّاها . وإن لم أكن لذلك أهلا . فدعنى غريبا مريضاً ، ولكن اشرح لها سقامى ، وردد على سمعها ماترى من آلامى .... ولايقع فى ظنك أنى منذ نأيت عنك كنت صبورا ، فقد تمزق إربا قلبى ، ولكن ماذا أفعل ؟ وماالحيلة ؟ ... وأعلم أنك مثلى تعانين ، وأن كل حيلة فى أمرى خارجة عن طوقك ، ولكن لى عليك إذا بلغ أجلى نهايته ، على قدم جبل أو جانب غار ، أن تذكرينى بعد مماتى » .

٥

ويمثل قيس فى شعر الفرس شخصية المتصوف فى آرائه الاجتماعية ، فهو فى عزلته الدائمة فى الصحراء فى عبادة ، قد ألف الوحوش وألفته ، فهى له طيّعة ، لأنه ولى من الأولياء . وهو بصحبتها ينفر من الإنس ، لأنها نقية الدخائل ، لاتحمل حقدا ، ولاتسعى بالضغينة كالناس . وهذا جانب صوفى كثيرا مايصورونه فى أدبهم ، ويجعلون قيسا حاملا لآرائهم فيه . فالصوفيون يكرهون المجتمع ، ويحذرون الناس ، ويعتقدون أن الشرف هذا العالم طاغ لا سبيل إلى التغلب عليه . فخير لمن يطلب السعادة أن ينشدها من طريقها المأمون ، فى العزلة والعبادة . وهذا جانب سلبى من فلسفتهم . ولكنهم يحملون به على من يرتمون على أعتاب الملوك ، وعلى من يلذهم الطمع ، ويسخرون ممن يضحّون بمثلهم وخلقهم إرضاء للسلطان . وفى هذا الهجاء الاجتماعى ناحية إيجابية للأدب الصوفى ، وإن كانت لم تثمر كثيرا فى المجتمع الإسلامى ، لأنها اتخذت طابعا ميتافيزيقيا محضا .

وتتضح هذه الآراء الصوفية فى دعوة قيس الصوفى للقاء الخليفة ، وفى خلال هذه الدعوة نفهم من مجرى الحديث معنى كلمة الجنون والعقل عند الصوفية ، فالجنون مدح . ثم من الحوار بين رسل الخليفة وقيس ، ومن مسلك قيس فى محضر الخليفة يتضح جانب السخرية ، سخرية قيس من أطماع المناصب ، ومن ضعة النفوس المتكالبة الشرهة ، يقول جامى :

« وأضحى معمر الخربات مشهورا بحديث العشق ، مهجورا ممن شهروا بالعقل ... فاشتدت رغبة الخليفة فى لقائه ، فكتب إلى عمال ولايته أن لن يُسمع من امرىء عذر إذا لم يرسل إلى الخليفة من دياره ذلك العاشق العامرىّ النسب ، اللبيب الأريب الذى اشتهر بلقب المجنون ....

« فأعملوا الطلب فى كل جهة .... حتى وجدوه على قلة جبل ، فى مجلس خطير الشأن ، له من شعره فوق قمة رأسه مظلة كمظلة الملوك . وهو مثل الخليفة وسط جيش من الحيوان ، فى حلقة محكمة من حوله ، وهو طيب الخاطر بمجلسه بينها ، استغنى بها عن صحبة الإنس ، لأنها ليست كالإنس فهى نقية الدخيلة ، لاتحمل حقدا » .

ويدور هذا الحوار بينه وبين رسل الخليفة حين يصلون إليه ، إذ يقولون له :

ـ قم وشدّ رحلك ، وأعقد وشاح الطاعة لأمر الخليفة .

(يجيب قيس فى لهجة سخرية ظاهرة)

ـ ليس لى رحل فأشده ، وقد وضعت رحلى فى الجبال والهضاب . وهيهات أن أدين بالطاعة لإنسان ، وحظى أسود كسواد الدخان . وكفانى عبثا ماأنا فيه من بؤس ، وصدرى مفطور بسيف الهم ، فكيف أعقد عليه وشاح الطاعة ؟ ! !

(ويقول له أحدهم فى لهجة المحذِّر)

ـ حذار من التطاول ، ولاتحمد عاقبة ماقلت .

(يجيب قيس فى نفس لهجته الأولى)

ـ لست ممن يذله الطمع ، فما أبالى عاقبة التخلف عن الخليفة . ولاأقاد بحطام الحرص ، فلست أهلا لمجالسة الخليفة . والعاشق فوق الخلق ، إذ يحدوهم فى أمورهم الطمع والحرص ، وقد تخلص العاشق من كلتا الخصلتين فتحرر من عناء العالم .

(يقول له أحدهم) :

ـ تحاش غضب الخليفة ، لئلا يهدر دمك بدون حجّه .

(يجيب قيس) :

ـ أما وقد استباح العشق دمى ، فكيف يخضعنى سيف الخلق ؟ ! ولم أطلب النجاة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدىّ مت بورق الورد أم بالخنجر . فالحى يتحمل أن يكون مسودا ، أما إذا كانت الحياة قد شدّت رحالها عنه ، فإن الخنجر ينبو عن هدفه

وييئس القوم منه فربطوه فوق ناقة بالحبال ، وشدوا على جسمه القيود والأغلال . وقد عانى من حبال القيود كأنها حلقات ثعبان ، وأخذ يتلوى ، وينثر الدر من عينيه ومن فمه قائلا :

ـ أنا مشدود الوثاق بحلقات غدائر الحبيب ، فقيدى ذوائب شعورها كالمسك ، فما قيد آخر فى قدمى ؟ ! وهل هناك من قيد للبلاء فوق بلائى . وإذا رنّت فى قدمى حلقات قيود العشق ، سرّ منها العاشقون فى حلقاتهم ، والمقيدون بقيود التدبير لهم مخرج لتحطيم القيود ، فعلى قيد خطوتين أو دونهما تتحرر الأقدام من قيود هذا العالم . وأنا المحاصر بالبلاء حتى ضاق بى فسيح هذا العالم ، فكيف بى فى مضيق هذا الإيوان ؟ وهيهات أن يمسك بى فى محضر الخليفة حلقة أو حلقتان من الحديد يضعها فى قدمى . وإن سفرا لا يقود إلى الحبيب ، وليست غايته وصال الحبيب ، حتى لو قاد إلى الخلد ، هو فى اعتقادى أعظم جرم . فهذا القيد الثقيل هو جزاء ذلك الجرم فى مذهب العارفين لطرائف الأمور .

ويسيرون به حتى يصلوا إلى الخليفة ، فأعطاه حماما دافئا ، وكساه

الخليفة حلة جديدة ، وصبوا عليه عطرا ، وأجلسوه على مائدة نوال الخليفة ، ولكن قيسا رأى أنه فى مقام مهين ، ... وأدرك أنه غرض لحيلة ماكرة ، يتعرض بها لأذى المهانة من المزهوين بأنفسهم .. فأخذته نوبة وجد صوفى ، فمزق خلعته ، ولم ينبس ، بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حرا من القيود . وقال :

– افتحوا باب الخزانة ، ليعطى منها مائة بدرة من ذهب ،
(ثم يتوجه الخليفة لقيس)

– لتبق فى ديارنا ، ولتنزل بجوارنا ، ولتحرر برعايتنا صحيفة يطلب فيها من أمير تلك الولاية أن يبذل الجهد فى احضار والد ليلى وسننفق فى ذلك الجواهر والدرر ، حتى يتيسر لك المراد .

ولا يلتفت المجنون لقوله ، ويذهب يعدو كغزالة فرّت من شبكه . معتقدا أنه نجا من كارثة ، واستمر فى طريقه يردد :

– قد نجوت من هم الخليفة ، وعقدت الإحرام لحريم الحبيبة ...

وكان قيس وليلى يتبادلان الرسائل ، ويبحث كل منهما عمّن يوصل رسالته للآخر ، وهذه الرسائل فى مضمونها وطريقة إرسالها ذات طابع صوفى ، فهى تصف قيسا يطيل ترداد اسم ليلى ، بوصفه غذاء روحه لا جسده ، ويعنى هذا فى خيال الصوفية أن قيسا كان يطيل التفكير فى اسم المحبوبة كى يروض نفسه على معانيه الروحية وبطول التفكير والترداد ينتقل قيس من مرحلة الإيثار التى تحدثنا عنها إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء فى الله ، فتصير ليلى حينئذ رمزا ، يرددها ويقصد بها اسم المحبوب الأعظم ، كما يقول المحب : «القمر» ويقصد بالقمر وجه الحبيب ، وإليكم كيف أرسلت ليلى رسالتها مرة إلى قيس ، ومن حوارها مع من يحمل الرسالة نفهم حال قيس التى وصفناها فى الصحراء :

«فرغت ليلى من رسالتها ، وخرجت فى قوامها الممشوق من خيمتها تبحث عن رسول ... وفجأة انكشف غبار الطريق عن عربى على راحلته ، ليس بريح وهو أسرع من قائظ الريح .... فلم يكد يرتد إليها الطرف حتى أناخ راحلته على حافة عين الماء .

(تقول له ليلى) :

– من أين أنت ؟ فإنى أجد منك طيب ريح الصداقة .

(يجيب) :

– من أرض نجد الطاهرة ، وغبار أرضها كحل الأبصار . فمن تلك الأرض نبتت زهرتى ، وفيها تفتح كالوردة قلبى .

(تقول له ليلى) :

– هناك بائس ممزّ الحلق ، لقبه المجنون واسمه قيس ، يدور فى تلك الديار ضالا مكروبا ، عليه مظهر الحداد . ألك به معرفة ؟ وهل لك من سبيل إلى التحدث إليه ؟

(يجيبها الأعرابى) :

– نعم ، فأنا له صديق ، بستظل بكنف وفائه ، مشمرّ عن ساعد الجدّ فى محبته ، وطالما تحدثت إليه أسرى عنه الهم ، وأدعو الله أينما كنت كى يسكن خاطره .

(تجيبه ليلى) :

– وكيف حاله ؟

(يجيب الأعرابى) :

– دائب على إرسال الأنات من العشق ، دائم النفور من الناس ، فار مع الوحوش ، مستريح إليها ، فحينا يتلو من القواف ما يلهب الصخور ، ويسيل على الجلاميد من حرقة كبده ما يصبغها بالدم ، وحيناً يهذى فى ركن غار ، وعلى وجهه من الأسى غبار

(تقول ليلى) :

– أو تعرف – أيها العاقل – من هى التى وقع فى حبال حبها ؟

(يجيب الأعرابى) :

– نعم ، منّ أجل ليلى ، يرسل كل لحظة من ناظريه سيلا . فليلى حديثه حين ينهض ، وليلى همه حين يبكى ، وهذا الاسم غذاء روحه ، اكتفى به عن غذاء الموائد ، وهو كل ما يجرى على لسانه ، وهو غايته من لسانه .

(تقول ليلى باكية) :

أنا طلبة روحه ، واسمى أنا هو الذى يجرى على لسانه ، ومن لوعتى احترق صدره ، وعلى ذكرى طاب بستان خاطره . وأنا التى أشعلت نارى بفؤاده ، وأضأت بنورى جوانب عيشه ، وأنا كذلك التى صيرت أنحاء روحه خرابا ، وشويت أضلعه على حر جمرى . ولكنه يجهل ما أنا عليه من أسى يشرف بى على الهلاك ، ومن لوعة تلفح كبدى . وروحى فداك إذا استطعت أن تنهى إليه من أخبارى . فهى رسالة مسطرة بدم القلب ، فناشدتك بماله عليك من حق الوداد ألاحملت منى هذه الرسالة ، لتسلمها إليه يداً بيد . فقم بما أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد إلى بجواب الرسالة ، وستحمل إليه أسى ، وتعود بلوعة ، وستسلم إليه شمعة ، وتأتى إلى بمصباح » .

هذا ، والشموع والمصباح ، وغذاء الروح رموز صوفية فى طريق الصوفى إلى الجنون الأقدس أو الفناء فى الله .

ويتم آخر لقاء بين ليلى والمجنون ، وفى هذا اللقاء قد وصل المجنون إلى مقصده الأسمى من الفناء فى حب الله ، وكانت ليلى هى سبب هذا الفناء ، ولكن فى مرحلة الوصول هذه تصبح ليلى لا قيمة لها عنده ، ويتحول قيس عنها تحولا عجيبا ، فهى لم تعد سوى وسيلة وصّلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئا ماديا حقيرا ، وصورة إنسانية تجاوزها المحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوفى ، وهو فى الحقيقة صدى للدعوة الأفلاطونية والأفلوطينية . وقيس هنا تكتمل شخصيته الصوفية المثالية ، فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء الأخير الذى لم تفهم ليلى مغزاه الصوفى فى خيال الجامى ، فتنعى قيسا على أثره وهو حى ، لأنها فقدته ، فهو لم يعد يعبأ بشىء مادى ولو كان هذا الشىء هو ليلى .. وإليكم وصف جامى لهذا اللقاء الأخير بين قيس وليلى :

« عادت ليلى فى طريق سفر لها مع قومها إلى ديارها ، ونزلت فى المنزل المبارك الذى كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها فى

الظهيرة نهضت كأنها الشمس المضيئة المحيا ، وخرجت فى زينتها بوجه كالجنة ، وتهادت كالحجلة حتى وقفت على المجنون ، فوجدته منتصبا كالشجرة . استرسلت شعوره متشابكة كأنها الأغصان ، واتخذ طائر من رأسه عشا ، وباض فيه . فبدا شعره منهدلا كأنه تمثال جسده نقاب أسود من المسك مرصّع بجواهر البيض . وفقس البيض عن صغار تطير وتغرد بألحان العشق . وحدّقت ليلى فيه ، فوجدته ولهانا ، قد خرج من نطاق العقل ، ولم تبق منه فيه ذرة ، واستغرق فى العشق من رأسه حتى القدم ، عيناه إلى الأرض . تلتمعان كالأنجم الشاحبة التى أخذت تتوارى فى ضوء الشمس .

وتدعوه ليلى بصوت خفى فلا يجيب . وتردد الدعاء . ثم يقول بصوت مرتفع :

– يامن ديدنه الوفاء ، انظر إلى من جبل على وفائك .

ويجيب قيس فى لهجة الذاهل فى وجده الصوفى :

– من أنت ؟ ومن أين ؟ عبثا ما قدمت إلى .

(تجيبه ليلى بصوت مرتفع) :

– أنا مرادك : وأمل فؤادك ، وبهاء روحك : أنا ليلى من أنت بها ثمل ، وأنت هنا أسير قيد غرامها .

(يجيبها قيس) :

– إليك عنى ، فقد أشعل عشقك اليوم فى جوانحى نارا تلتهم أرجاء الأرض ، فامحت من نظرى مادة الصورة ، ولن أتصيد بعد رؤية الصورة ، فعشق سفينة سبحت فى موج الدماء ، ثم نفت عنها العاشق والمعشوق ، وفى أول العهد بالعشق ، حين تأخذ سورة جذبة العشق بنفس العاشق ، يتجه بطبعه إلى القضاء على ميوله ، ويولى وجهه شطر الحبيب ، ناشدا فى رضاه عوضا عن العالم ، حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس ، ليسقط فى موج محيط العشق ، ويفقد وعيه على تلاطم أمواج العشق . ثم يشد الرحال كلا العاشقين عن الآخر ، فبعد أن كانت أنظار كل منهما خالصة إلى صاحبه بعض الوقت ، إذ أنظاره تنصرف عنه ، متحررة من معنى الذات" والغير ، سالمة من صراع الثنائية . لتبقى والعشق إلى القيامة .

وعلى أثر هذه الكلمات التى وصف فيها قيس مراحل وصول الصوفى فى انتقاله من الحب الانسانى إلى العشق إلالهى ، تبكى ليلى وتقول :

– «واها لمن أشاح بوجهه عن مبنى الأمل ، وجدّ فى إثر البلاء ، فوقع صريعا إذ لم يحظ من مائدتى بنوال ، وهيهات أن أجالسه مرة أخرى ، أو أن أحظى فى لقاء برؤية جمال وجهه بعد هذا الفراق » .

وهكذا وصل المجنون ، ووجد بليلى طريقه إلى الحقيقة ، و(جامى) يعبر عن رأى الصوفية جميعا فى المجنون حين يقول فى ختام قصته (وننبه إلى أن الخمر فى كلام الصوفية معناها الوجد الصوفى ، وأن حسن المجاز هو الحب الإنسانى)

«حذار أن تظن أن المجنون قد فتن بحسن المجاز ، فعلى الرغم من أنه صبا أولا لنيل جرعة من جام ليلى حين وقع ثملا بحبها . فقد رمى آخرا بالجام من يده فتحطم . فسكره إنما كان من الخمر لا من الجام ، إذ إنه هرب فى عقبى أمره من الجام . فتفتحت فى بستان سره من أزهار المجاز ازهار الحقيقة . فالعين التى انبجست تهدر من شق حجر ، قد صارت بحرا وغطت الحجر ، فكانت ليلى طلبته فى هذا الجيشان ، ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحلو فى فمه ترداد ذلك الاسم ، ولكنه كان يقصد من نطقه إلى مقصود آخر . فالعاشق الذى يضنى من هيامه بحبيبه يقول : «القمر» . وقصده وجه الحبيب .

وصورة قيس الصوفى كما رأينا أغنى وأعمق فى أبعادها النفسية والفكرية ، فليس الحب العذرى فيها سوى مرحلة بمثابة جسر يعبره المفكر الفيلسوف ، ثم إن قيسا فى الشعر الصوفى يمثل آراء الصوفية فى المجتمع . وموقفهم من الناس ، وفى هجائهم للطغيان ، وحملتهم على ذوى الأطماع ، ويأسهم من القضاء على الشر ، وحبهم للعزلة طلبا للسعادة النفسية والأخروية .

وموقف قيس العذرى ، كموقف قيس الصوفى فى احترام عاطفة الحب والسمو بها . وإن كان المتصوفة قد ذهبوا إلى أبعد من العذريين فى هذه السبيل ، فلم يعتدّوا بالزواج الذى يتم عن غير حب ، ولذا أبقوا ليلى عذراء مع زوجها ، كأنها لم تعتد بزواج أجبرت عليه ، ويظهر ورد فى قصص شعراء الفرس جميعا بمظهر المعتدى الذى سلب قيسا سعادته وحبّه .

وتقديس عاطفة الحب ، والاعتداد بها ، وعدم الاعتراف بالزواج الذى يتم على غير حب ، كان طابع الرومانتيكيين على نحو يقرب مما دعا إليه الصوفية الى حد كبير ، وذلك لأن الرومانتيكيين يقدمون العاطفة على العقل فى الوصول إلى السعادة والحقائق الكبيرة ، ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون العاطفية كما تأثر بها الصوفية من المسلمين . وانتهى هذا الميراث الثقافى كله لشاعرنا فى العصر الحديث أحمد شوقى ، وقد أفاد من ثقافته الغربية والشرقية معا فى نظم مسرحيته ، فكيف صور فيها قيسا وليلى ؟

– ٦

٣ ـ ليلى والمجنون فى مسرحية شوقى : مجنون ليلى

لا شك أن شوقى قد درس الأدب الفرنسىّ دراسة منهجية ، كما كان يعرف التركية ، وقد انتقل موضوع ليلى والمجنون من الفارسية إلى التركية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التى نعرفها فى الأدب الفارسى . وأفاد شوقى مع ذلك من الروايات العربية المأثورة عن قيس فى الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يفرق فيها بين الأخبار الأصلية والعناصر الصوفية المدخولة ، على نحو ما بينا فى الأخبار والأشعار العربية .

ونتيجة لهذا كله جاء تصوير قيس وليلى فى مسرحيته خليطا عنى شوقى فيه بالسرد أكثر مما عنى بتحليل الأشخاص والتعمق فى نفسياتهم ، وكان يتتبع خيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى

جانب بعض ، دون أن يلحظ التطور النفسى على حسب تجاوب الشخصيات مع الأحداث . ودون أن يعنى بالإيقاع الفنى والتبرير المنطقى لهذا التطور .

وقيس فى مسرحية شوقى فتى عربى طغت عاطفة الحب على جميع قواه الأخرى ، فلا نرى إلا هذا الجانب العاطفى الذى تدور حوله كل صفاته فى نطاق ذاتى محدود لا عمق فيه ولاتنويع . وتصطدم آماله بتقاليد الجاهلية فى حرمان من شبب بفتاة أن يتزوج منها . وهو فى صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسير فى خط نفسى واحد مستقيم لا عمق فيهْ ؛ ولا يزال قيس يكرر عواطفه الذاتية فى مناسبات الأحداث المروية فى تاريخه على شكل غنائى محض ، وهو بذلك يتعرض للحوادث تعرضا ، من غير أن يؤثر فى مجراها ، ودون أن تحدث أصداء مختلفة الأبعاد فى حالته النفسية .

ويعرض شوقى صورة للبيئة السياسية والطبيعية فى أول المسرحية فى مجلس سمر ليلى مع صاحباتها ومع ابن ذريح ، وهذا هو الطابع الموضعى والإطار العام للأحداث ، وهو تقليد صار قاعدة فى المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوقى فيه متأثر بالرومانتيكية ، ولكنه يربط هذا الوصف بشخصية ليلى وقيس ربطا لا إحكام فيه ، ونفهم من هذا الحوار وما يليه فى نفس الفصل أن قيسا قد برح به الحب ، وأنه ألف الوحوش فى الصحراء ، وأنه لم يعد يألف البيوت ، على حين لم يعرض شوقى فى المسرحية ما يدعو قيسا لكل هذا اليأس ، فلم تكن خطبته لليلى قد فضت بعد . ولم يزل فى مكنته أن يرى ليلى ويتحدث إليها بتعلة أو بأخرى كما يحكى شوقى فى آخر الفصل الأول من مسرحيته .

وكانت شخصية ليلى فى المسرحية أكثر حياة من شخصية قيس ، فهى نهب صراع نفسى بين عاطفتها نحو قيس . وبين نزولها على التقليد الجاهلى خوف العار ، وتظل مترددة حائرة ، فهى بينها وبين خاصتها وأهلها تعترف بعاطفتها ، وتنوء بعبء هذا الصراع ، وهى أمام الناس تتحاشى هذا الضعف خوفا من سلطان التقاليد ، وتحقد على قيس لأنه وضعها فى هذا المأزق .

وقيس فى مسرحية شوقى يغمى عليه نحو خمس مرات ، لمناسبة واهية أو لغير مناسبة ، وشوقى فى هذا يكرر المأثور من رواياته العربية دون تمحيص ، وقد سبق أن نبهنا أن كثرة الإغماء مما دسه الصوفية فى أخبار قيس ، وللإغماء عندهم معنى خاص ، كالجنون ، سبق أن أشرنا اليه . وحين يفيق قيس من إغماءته مع ليلى بعد مناجاته إياها فى الخلوة ، يكون والدها قد حضر ، فيدور حوار بين الثلاثة : قيس وليلى ووالدها . وفى هذا الحوار نرى جانبا حيا من جوانب ليلى ، إذ تستعطف والدها فى شأن قيس ، وتبدى نحوه حبا خالصا ، وترى أنه لم يذنب ذنبا يستحق عليه كل هذه الجفوة ، وأن التقاليد فى حقه ظالمة . وليس فى هذا تناقض مع حديثها السابق إلى ابن ذريح ، ولكنه الجانب الآخر من نفس ليلى فى صراعها القاسى بين عاطفتها وتقاليد قومها :

(المهدى والد: ليلى موجها الخطاب لقيس بمحضر من ليلى)
(قيس وهو نحاول الوقوف فتسنده ليلى) :

عمّ لبيك عمّ

(المهدى)

حسبك فاذهب لا تطأ لى بعد العشية دارا

(ليلى)

أبى لا تجر على قـــيس

(المهدى)

لم لا إنّ قيسا على القرابة جارا

(ليلى)

أبى ما تراه كالفتن الذا وى نحولا ، وكالمغيب اصفرارا
وتأمل رداءه ويديه تجد النار أو تر الآثارا
أبى ، دعه يسترح ،

(المهدى)

بل دعينا لاتزيدى ياليل سخطى انفجارا

(قيس)

حسب يا ليل . حسب ذلا لعمى
وكفى حلفة له واعتذارا
عمّ ماذا جنيت ؟

(ليلى)

ماذا جنى قيس ؟ !

(المهدى)

نسيت الرواة والأخبارا

(قيس)

إنهم يأفكون يا عمَ

(المهدى)

والغيل
أليلاً غشيته أم نهارا ؟
ما الذى كان ليلة الغيل حتى
قلت فيها النسيب والأشعارا ؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولاكنت وحدى
إنما نحن فتية وعذارى
جمعتنا خمائل الحىّ بالليل
كما يجمع الحمى السمارا
ليس غير السلام ، ثم افترقنا
ذهبت يمنة وسرت يسارا

(المهدى)

امض قيس امض ، لا تكس ليلى

كل حين فضيحة وشنارا

فكأنى بقصة النار تروى

وكأنى بذلك الشعر سارا

وكأنى ارتديت فى الحى ذلا

وتجللت فى القبائل عارا

امض قـــيس ، امض !

(قيس)

عم رفقا بليلى

وبقيس ، ولا تكن جبارا

الحذار الحذار من غضب الله

ومن سخطه ، الحذار الحذارا

(المهدى)

امض قيس ، امض ، جئت تطلب نارا

أم ترى جئت تشعل البيت نارا ؟!

وعقب ذلك يظل قيس ولهانًا، ينشد له أهله الدواء والطب دون جدوى ، ونعلم أنه حج به أهله ليشفى من حب ليلى فطلب من الله أن يزيده بها حبا على نحو ما نعرف من أخبار قيس العربية ، ثم يعرض نوفل وساطته على قيس ، يريد أن يشفع له عند الخليفة الذى أهدر دمه ، فيأبى قيس ويترفع :

(ابن عوف)

أرضيتنى عند الخليفة شافعا يا قيس ؟

(قيس)

لا والواحـــــــــد الخلاق

بل عند ليلى فامض ، فاشفع لى لدى

ليلى ، وناشد قلبها أشواقى

وربما أراد شوقى بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام بليلى الطاغية على شخصيته ، وهى صفة العزة والفروسية والأنفة أن يستشفع إبقاء على حياته ، ولوكان لدى خليفة ، أو أن قيسا بذلك يكبر شأن ليلى عن أن يقرن بالخليفة ، وقد يكون فى هذا أثر من النزعة الصوفية التى أوردناها قبل من ترفع قيس الصوفى عن الملوك ، واحتقاره من يترامون على أعتابهم ، ولهذا معناه الاجتماعى والفلسفى الذى أشرنا إليه ، ولكن إشارة شوقى إلى عزة قيس وترفعه عابرة ، لا تتعمق ناحية نفسية جديدة من نواحى قيس .

ويتعرض قيس للكارثة التى بها يتحدد مصيره ، فى منظر التخيير ، تخيير ليلى بين قيس وورد ، ويسوق شوقى ذلك على يد الوسيط ابن عوف ، ومنظر التخيير هذا أكبر مناظر المسرحية صبغة فنية تمثيلية ، وفيه يبلغ صراع ليلى النفسى قمته ، وتنتهى فيه إلى الانتصار للواجب ضد العاطفة ، فتختار وردا على حبيبها قيس . وانتصار الواجب على العاطفة مألوف عند الكلاسيكيين ـ ولاشك أن شوقى أفاد من الشاعر الفرنسى كورنى فى وصف هذا الصراع . ولكن انتصار الواجب على العاطفة فى منظر التخيير هذا ليس سوى انتصار ظاهرىّ ، إذ إن ليلى لم تكن تؤمن بما تقول حين فضلت وردا ، ولكنها انساقت إلى هذا التفضيل ، وظلت مع ذلك وفية لقيس ، ثابتة على حبها إياه ، كافرة فى قرارة نفسها بزواج هى فى الواقع مجبرة عليه .

رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من

شأن الأمير الأريحىّ وشانى

فى موقف كان ابن عوف محسنا

فيه وكنت قليلة الإحسان

فزعمت قيسا نالنى بمساءة

ورمى حجابى أو أزال صيانى

والنفس تعلم أن قيسا قد بنى

مجدى ، وقيس للمكارم بانى

لو لا قصائده التى نوهن بى

فى البيد ، ماعلم الزمان مكانى

مجد خلا يطوى ويفنى أهله

ولصيد قيس فىّ ليس بفانى

مالى غضبت فضاع أمرى من يدى

والأمر يخرج من يد الغضبان

قالوا : انظرى ماتحكمين ؛ فليتنى

أبصرت رشدى أو ملكت عنانى

مازلت أهذى بالوساوس ساعة

حتى قتلت الثنين بالهذيان

وكأننى مأمورة ، وكأنما

قد كان شيطان يقود لسانى

قدرت أشياء ، وقدّر غيرها

قدرٌ يخط مصاير الإنسان

وحديث ليلى أو (مونولوجها) السابق نقطة التحول فى المسرحية ، فهى كما تقول قد قتلت اثنين بتسرعها فى القطع باختيار ورد ، وظلت وفيّة لعاطفتها ، ولذا لم تؤمن بزواج لا يقوم على قدسية العاطفة ، لأنه فى الواقع زواج إكراه . وهى فى ذلك مثل قيس ، كلاهما لا يؤمن بحقوق لمثل هذا الزواج ، على حين يعتقد كلاهما فى حقوق الحب ، وأن له قدسية ، لأنه رباط إلهى لا يكفر به سوى عبيد الأوهام والتقاليد البالية . وهذه العقيدة فى قدسية الحب ، والكفران بكل ما يقف فى سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

معا ، ولذلك تشابه فلسفة العاطفة عند الرومانتيكيين والصوفيين كما قلنا من قبل . وشوقى فى تصوير ليلى وقيس من هذا الجانب قد استفاد من شخصية قيس فى أدب الفرس والأدب الإسلامى جملة . كما استفاد من اطلاعه على أدب الرومانتيكيين . ولهذا تأثير فى موقفين : أحدهما يتعلق بليلى ، وهى أنها بقيت عذراء بعد زواجها من ورد . وهذا ما ليس له أثر فى روايات قيس العربية . وهو محكىّ فى جميع قصص قيس وليلى الفارسية والتركية . ولذا أقامت ليلى مع ورد إقامة المضطر ، تخضع له بحكم واجب ظاهرى . وتمضى معه بقية عيشها على مضض ويأس . وكان ورد نفسه يؤمن بما تؤمن به ليلى من قدسية العاطفة ، ولذا نزل على إرادتها ، ولم يقربها . وإنما أمسك بها فى عصمته لأنه كان يحبها وحرصا على مكانته ومكانتها كما تقضى بذلك التقاليد القاسية . ولذا يصفها ورد فى حديثه عنها لقيس بالقدسية

« اذا جــئـتـهــا لأنــال الحقوق
حتى قــداستهـــا أن أنــالا »

ومن أجل إيمان ورد بقدسيتها هذه ، وأنه لا حق له قبلها ، جمعها بقيس وتركها معا . ويفهم من الموقف الخاص بذلك فى المسرحية أن وردا ترك عفراء خادمتها ترقب ما يقولان . وهذا موقف شبيه فى الأدب العربى بموقف زوج عفراء من حبيبها العذرى عروة بن حزام فيما يروى من أخبارهما . ولكن شوقى يصبغ موقف ورد فى مسرحيته صبغة دينية مقتبسة من أخبار قيس الصوفية . فليلى فى مسرحية شوقى تصف وردا فى إجلاله لها وعدم تطلبه حقوق الزوجية منها ، تصفه بالورع :

فورد يـا عــفـر لا نـظير لـــه
مروءة فى الـــرجـــال أو ورعـــا

وقد كانت إقامة ليلى على هذا اليأس فى منزل زوجية لا تؤمن بها سببا لداء عضال قضت نحبها على أثره ، ومات قيس على إثرها .

والموقف الثانى الناتج عن إيمان قيس نفسه بقدسية العاطفة وبطلان الزواج الذى لا يقوم عليها . هو أن قيسا حين تعتريه الغيرة من زوج ليلى فى لقائه إياه ، لا تلبث نيران غيرته ، أن تنطفىء ، إذ سرعان ما يصدق وردا فى أنه لم يقربها ، وأنه هو الآخر ضحية التقاليد ، ثم إنه يعرض على ليلى أن تهرب معه . ومسألة عرض الحبيب على حبيبته أن تهرب معه من منزل زوجها الذى لا تحب غير معروف فى الأدب العربى . ولكنه مألوف مطروق فى قصص الرومانتيكيين ومسرحياتهم بسبب فلسفتهم العاطفية ، وقد سن هذه السنة للرومانتيكيين جان جاك روسو فى قصته (هيلويز الجديدة) وتأثر شوقى هنا بالأدب الرومانتيكى واضح لا لبس فيه . وفى جميع هذه القصص والمسرحيات الرومانتيكية ترفض الزوجة الهرب مع حبيبها ، تماما كما فعلت ليلى فى رفضها الهرب مع قيس .

والموقفان السابقان : موقف ليلى وقيس من قدسية العاطفة ، وما ترتب عليها من عذرية ليلى ومن عرض قيس عليها الهرب ، متصلان أوثق اتصال فى مسرحية شوقى ، غنيان بمعانيهما العاطفية التى أشرنا إلى مصادرها الصوفية الرومانتيكية معا . والموقفان من المواقف الفنية الحية المهمة فى مسرحية شوقى .

وقد التقت فى مسرحية شوقى آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من فلسفية صوفية ورومانتيكية . ولكن شوقى – على الرغم من إفادته منهما – لم يوغل فى صوفية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يوغل فى التحليل النفسى العاطفى ولا الاجتماعى ، وأتى لنا بصورة لقيس ولمأساته مع ليلى ، لوّن بها أخباره العربية القديمة . وأكسبها بعض الجدة ، وخالف فيها الطابع الصوفى الفلسفى العميق فى الأدب الفارسى ، والطابع الفورى العاطفى المحض فى الأدب العربى القديم . وفى ذلك رأينا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأخبار التى دسها الصوفية فى رواياته العربية مما سهل دخوله فى الأدب الفارسى فيلسوفا صوفيا ومفكرا اجتماعيا على طريقة الصوفية . وأصبح بذلك شخصية أدبية عالمية مرنة القلب منوعة الدلالة ، أكثر حياة وتأثيرا وعمقا فى الدلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة فى دائرة أخبارها الخاصة بها . وفضل الشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية أنها تصبح مجالا للتيارات الفكرية ، والمشاعر النبيلة الإنسانية ، وتصور القضايا العامة الخالدة ؛ فهى لا تقف عند حدود ما وقع ، ولكنها تصور على حد تعبير أرسطو ما يمكن أن يقع . وبهذا كان الأدب الموضوعى على هذا النحو أكثر فلسفة من التاريخ .

وقيس العذرى الصوفى الرومانتيكى ، يلتقى فى نبل إحساسه وعمق تفكيره ، وسامى حبه بشخصية فاوست الفلسفية كما صورها جوتة فى الجزء الثانى من مسرحيته ، حيث يصل فاوست إلى الحقيقة عن طريق عاطفته وحبه للجمال ، وتنتهى مسرحية فاوست فى جزئها الثانى بهذه الجملة التى يمكن أن نضعها كذلك على لسان قيس كما رأيناه ، إذ يقول فاوست : « **إن الأنوثة تقودنا إلى الأعلى** » .

العراق
الأقلام
العدد رقم 4
1 أبريل 1972

محاولة في الكشف عن واقع القصة العراقية

جهاد مجيد

ان اية حركة ادبية تحتاج بالضرورة الى رصد نقدي يثابر بمرافقتها من اجل تثبيت مساراتها الصحيحة والتأكيد عليها وفرز الشوائب وطرحها خارج تلك الحركة بغية اوصيلها ـ اي الحركة ـ الى مستوى مسؤولياتها التاريخية بتحقيق التواصل بينها وبين واقع الجماهير ٠ وهنا ، في العراق ، تردى النقد كثيرا ، وتخلف كميا ونوعيا عن النتاج الشعري والقصصي ، فكان ذلك احد اسباب ضعف الحركة الادبية عندنا وتعثرها ، وفي الاونة الاخيرة ، في الثلاث سنوات الماضية ، رافقت الحركة الادبية بصورة اجمالية ، حركة نقدية، راصدة ، محللة ، وموجهة ، وبصورة خاصة في ميدان القصة القصيرة ، فبرز في هذا المجال نقاد شباب اتسموا بالوعي والجد وادراك المسؤولية، وقد تمكنوا من ادواتهم النقدية ، واستطاعوا استيعاب كل التجارب القصصية ، ومناقشتها وبيان محاسنها ومساوئها وتحديد اتجاهاتها او مساراتها الراهنة والمستقبلية ٠ ومن ابرز نقادنا الشباب هؤلاء ، عبد الجبار عباس ، فاضل ثامر ، وياسين النصير ، وقد امتاز هؤلاء بحس نقدي حسن ، وقدرة تحليلية ممتازة ، ومحصلة ثقافية واسعة . ودأبوا في بحث اتجاهات القصة العراقية، وجدوا في مناقشة كل ما ظهر فيها ، وتشخيص مزاياه وتقييمه ووضعه في مكانه ، وقد اتسموا بالاخلاص والصدق والنزاهة ، والموضوعية ، وابتعدوا عن المحاباة والمجاملات والتعاطف ٠٠٠

وكان طبيعيا بل وضروريا جدا ان يصدر كتاب في القصة والنقد يحوي حصيلة دراسات هؤلاء النقاد ونتائجها التي توفرت عبر المتابعة والرصد والتحليل ، فكان كتاب (قصص عراقية معاصرة) للناقدين فاضل ثامر وياسين النصير ، عملا وثائقيا مهما في تاريخ القصة القصيرة في العراق ، ويعتبر بادرة رائدة وفكرة اولى من نوعها في العراق ، امتاز هذان الناقدان على غيرهما بكونهما طرحا رؤيا نقدية واضحة المعالم ، ومحددة ، ومازلت اثق بهما كل الثقة ، رغم ملاحظاتي التي سأوردها فيما يلي حول ماورد ومالم يرد في كتابهما (قصص عراقية معاصرة)التي ارجو الا يساء فهم مراميها ، لانني اهدف الى تأكيد الصواب وطرح الخطأ جانبا ولست ازعم ان لما اقول صفة الاطلاق، لكن عذري فيه اني اراه حقيقة لا استطيع منع نفسي من تسجيلها وابرازها ٠

في رأيي ان ظروفا معينة، لاصلة لها بالنقد الموضوعي، ضغطت على الناقدين واخضعتهما لمقتضياتها ، وهذا امر لم نلحظه عندهما سابقا ، حيث ركنا الى الفتور في موضوعيتهما وتخفيف الحماس عند الكلام على بعض القصاصين المبدعين ، ليبقى قصاصون معينون في مكان البروز والتألق مما جعلهما يقولان في بدء الكتاب (ماقدمته القصة مازال محور نقاش وخلاف بين النقاد) وهو تبرير مسبق ، ورد على اي اعتراض يرد حول منحهم صفات لبعض القصاصين هي ليست فيهم وليسوا بمستواها اطلاقا ، وناجم عن عدم اقتناعهما بما كتباه قناعة كلية لذا اتاحا لنفسيهما مجال نقضه في وقت اخر ٠٠ والاعتراف الضمني بالوقوع في الخطأ لم يكن خالصا (لوجه الله تعالى) بل تغطية للمحاباة التي تمت مع بعض القصاصين من جهة وتبريرا للتعسف الذي لحق قصاصين اخرين من جهة اخرى ٠ وكان ذلك على حساب الموضوعية المتوخاة منهما ، كناقدين واعيين لهما بصيرة ثاقبة ٠

كنا نترقب منهما دراسة جديدة في محتواها ومبناها ، تحمل روحهما كأديبين من الادباء الشباب يبتعدان فيها عن كل الاشكال المحضرة سلفا ، والكليشات التي امتص الاستعمال فاعليتها ، وافقدها حرارتها ، لكنهما سعيا يزخرفان مقدمتهما بتلك الصيغ البالية (نحن لانزعم الكمال ولاندعي العصمة ٠٠ ولا ولا ٠٠ الخ) ونسي الناقدان او تناسيا ان الانسان المعاصر في غنى عن اللجوء الى اساليب تواضعية بالية هي من مخلفات وضع نسعى الى قبر اخلاقيته ومفاهيمه (التواضع والغرور كلاهما صفة برجوازية ـ لينين ٠)

يبدأ ياسين النصير دراسته بعبارة غارودي الشهيرة (لم يعد الصمت ممكنا) ولعمري لا ادري ما اهمية هذه العبارة في هذا المجال !! هل لها مسوغ ما ؟ من الذي كان صامتا ، النصير ؟ ام القصاصون ؟ ام بقية النقاد والمتابعين للحركة القصصية ؟ لم يكن احد من هؤلاء صامتا فلماذا اذن هذا التضمين غير الضروري لعبارة غارودى ، ارغبة في التزويق ؟ أم من باب استعراض المقدرة الحفظية ؟!! ويتكلم ياسين عن دور القصة في كشف الواقع واستجلاء خصائصه وسماته فيجيد في ذلك لكنه يفاجئنا بتقسيم الاتجاهات القصصية العجيب !! حيث يقسمها الى ثلاثة اتجاهات ، الواقعية التقليدية ، الواقعية الحديثة ، تيار الوصف ٠

وكم اشتط في هذا التقسيم الذي يخالفه فيه حتى زميله فاضل ثامر حيث نفهم من دراسة فاضل ثامر انه يقسم القصة الى اتجاهين ، اتجاه واقعي، واتجاه تجريبي. وتسمية (تيار الوصف) قاصرة ومحدودة ولا يمكن ان تشمل اتجاها كاملا ، ويقع النصير في خطأ جسيم حين يتكلم عن هذا التيار حيث يحدده (بالبطل الشعبي الواعي الذي يحيل حركته اليومية الى فعل موجه ، وكذلك اللغة الشاعرية الوصفية الجميلة والحدث العميق الشامل غير المباشر) وهذا مجرد رصف كلمات ، فهل يعني ان تكون اللغة الوصفية اطارا للحدث ؟!! اطارا للبطل الشعبي الواعي ؟ !! اليست هذه العناصر كلها متلاحمة وينبع كل من الاخر ، ويمتزج معه في تصاعد واحد ؟! انه فصل ميكانيكي بين عناصر القصة مرفوض، وتسميته بتيار (الوصف) قاصرة تماما ولا تشمل الا جزءا منه وهو الوصف ، والنصير نفسه يقول ان هذا النوع من (ضمن الواقعية الحديثة) فلماذا اذن نبحث عن تسمية له ، وبهذا القصور وهذه الضآلة ، فبأمكاننا أن نقول هناك خطان في الواقعية الحديثة نما كل منهما الى جانب الاخر ، كما اقر النصير نفسه هذا النمو المتجاور اما الوصف الذي يلح النصير على منحه استقلالية عن بقية عناصر القصة فيسميه تيارا فليس خارجا عن مضمون القصة بل هو من ضمنه ، وليست هناك انفصالية بين اجزاء القصة فكل عنصر ينتشر في جسم الاخر في تطابق تام واذا حصل بعكس ذلك فسيؤدي الى رداءة القصة . ولعل النصير في هذاالتقسيم الذي اضناه اخراجه كان ينظر الى الشيئية ، فحاول ان يجد تسمية تحتويها . لكن ذلك مردود ، اولا ! لان الشيئية ليست وصفا بل تجسيدا حيا وثانيا ، ان الشيئية بمفهومها الغربي لم تمارس في قصصنا ولكن هناك استفادة ذكية منها في بعض القصص مع المحافظة على اهم عناصر القصة الاخرى ...

حينما تكلم النصير عن القصة الخمسينية اغفل ـ وكما يبدو لي ـ متعمدا نزار سليم ، يحيى جواد ، جيان شاكر خصباك ، عبد الله نيازي ، وهذا التغافل الذي شاركه فيه فاضل ثامر ايضا غير مبرر ، فهؤلاء جادوا بعطاء ثر على القصة العراقية ، وهم صوى واضحة فيطريق القصة الخمسينية تاريخيا على الاقل ، ولا يمكن ان يقيموا بهذا الاغفال المقصود وتمارس ضدهم مؤامرة صمت جائرة . وقسم النصير القصة الواقعية الحديثة الى اتجاهين متعاكسين (احدهما يستجيب للمشكلات الانية ويجيب عن اسئلة الناس المطروحة ، والاخر ابتعد عن ذلك وراح يبحث عن التجديد والتفاعل مع التيارات القصصية الحديثة) فوقع في تناقض بذكر بعض الاسماء كنماذج لكل تيار فهو يضع عبد الملك نوري في كلا الاتجاهين حيث يقول (اقترب عبد الملك نوري وعيسى الصفر واخرون من الشعب وحاولوا ان يجيبوا على اسئلته المطروحة امام وقائع الخمسينات) ثم يقول في اسفل الصفحة نفسها (ان ظهور تيارين او خطين ضمن الواقعية الحديثة ، احدهما تجريبي يستخدم تيار الوعي والتداعي خاصة عند فؤاد وعبد الملك نوري ، والاخر واقعي نقدي يهتم بمشاكل المجتمع وينتمي اليه فكريا ويعاني ترسبات الرد خاصة مشاهد الوصف عند الدباغ ولطفي والصقر وفرمان) نحى عبد الملك من مكان كان قد وضعه فيه اعلى الصفحة نفسها وهو مكان الاقتراب من الشعب والاستجابة الى اسئلته المطروحة !! وبعد ذلك نتساءل الم يكن عبد الملك وفؤاد التكرلي منتميين فكريا الى الشعب ؟!! ان اطلاق مثل هذا الرأي مغامرة حقا، فمجمل ما كتبه القاصان لا يشير الى ابتعادهما عن الانتماء الفكري الى الشعب ، ثم ان الابتعاد عن الاجابة على الاسئلة الشعبية المطروحة لا يعني بالضرورة الابتعاد عن الانتماء الى الشعب فكريا ، بل يعني فقط اهتمام القاص بفنية قصصه وتصعيد الابداع فيها ولكنه ظل يستمد مادتها من واقع الشعب ، وكان عمل فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري بمثابة (تطويع قضايا الواقع الى مجاراة المدارس الحديثة) وهذا التعبير مستعار من ياسين نفسه . وليس الانتماء الفكري للجماهير رديف المباشرة في الطرح والانية في المعالجة والسرد السطحي والوصول العاجل الى هدف قريب ...

يقول ياسين النصير (كانت الاوضاع الاجتماعية لا تعطي فرصة للكاتب المنتمي للخلاص من اسارها ولا تدع التيارات الاجنبية التجريبية ذات الاطلاع والثقافة تهرب من اسارها فالمزاوجة ضمن قصة واحدة بين تيارين يقفان على ارضيتين مختلفتين كان ضربا من الخيال) وقوله هذا يتناقض تماما مع ما سبق ان اكده (ان قصص عيسى الصقر ومحمود الظاهر وغائب طعمة فرمان وعبد الملك نوري وعبد المجيد لطفي وغانم الدباغ تهتم بالبطل الشعبي المنتمي اهتماما يليق بثورية المرحلة دون ان يؤثر ذلك على استخدامهم للاشكال الجديدة) . فكيف تكون المزاوجة بين التيارين ، الاستفادة من التيارات الاجنبية التجريبية ، مع المحافظة على الانتماء للمجتمع ضربا من الخيال مادام هناك كتاب اهتموا بابطالشعبيين اهتماما يليق بثورية المرحلة (دون ان يؤثر ذلك على استخدامهم للاشكال الجديدة) اذن اين تكون استحالة المزاوجة التي عد النصير تحققها ضربا من الخيال ؟؟ ! !

وظهور الشعر والرمز في القصة لا يعود الى الكبت في بعض (المناحي السياسية) كما يقول ياسين النصير او أن القاص اتخذه مهربا من المواجهة الفعلية اليومية للاحداث ، فالقاص الجيد يبحث دوما عن اساليب جديدة لها القدرة على استيعاب تجاربه الحياتية المتجددة تلقائيا، لتكسب قصصه تكنيكا عاليا منسجما مع دقة مواضيعه

وتعقدها ، وقد اكتسب القاص العراقي الرمز والشعر من خلال تفاعله مع التيارات الادبية الوافدة علينا وانفتاحه عليها اما من خلال الترجمة او من خلال اطلاعه عليها بلغاتها الاصلية ٠٠ واذا كنا نأخذ بما يفد الينا انما لاننا بحاجة اليه لنكمل به فكرنا ونطوره ، اما ربط ذلك بالهروب من المواجهة الفعلية اليومية للاحداث فيشكل دعوة صريحة الى البقاء في التخلف والقصور او في الاقل المراوحة في مكان واحد ٠ اما مسألة الهروب من المواجهة الفعلية اليومية للاحداث فهي الوجه الاخر لسعي القاص الى التجديد والتطوير والوجه الاول لها التفاعل مع المدارس والاتجاهات الحديثة الوافدة ، فتكون مسألة التجديد على هذا النحو :

١ ـ الاطلاع على الاتجاهات الحديثة والاستفادة منها في خلق فنية قصصية عالية ٠

٢ ـ اختيار مواضع تتناسب والاشكال الجديدة (تطويع قضايا الواقع الى المدارس الحديثة ، كما اشار النصير نفسه ٠٠

وبالطبع ان العنصر الاول يؤثر في القاص ذهنيا ويمنحه القدرة على انتقاء مضامينه لانه سيشكل جانبا من وعيه الذى يتعامل به مع الواقع ويعالج من خلاله مواضيعه ، ونتيجة لنمو فكره وتطوره فسيبتعد عما هو مباشر وما هو آني ، اذن لم يهرب القاص مطلقا من (المباشرة الفعلية اليومية للاحداث) كرد فعل للكبت السياسي بل كان نفوره منها لانها لم تعد بمستوى تطوره الفني ، ولو ان للكبت السياسي اسهاما في ذلك ٠ واذا كان ياسين يرى في اللجوء الى الشعر ان (الشخصية المحورية لا تنظر بمنظار غير شعري، وان في حياتها واكتشافها لمشروعيتها في العمل (المنهاج الشعري) ومن خلال هذا المنهاج يتولد احساسها وطريقة تعاملها ومن ثم يكون وجودها المبرر ، وان جميع الاشياء والشخصيات المحيطة بها لا تكون الا في مواقع شعرية) اذن لم يكن استخدام الشعر او بالاحرى الوصول الى الشعر مهربا بل انه قصد عن وعي لاكتساب الاداة الصحيحة الوحيدة للتعامل مع قضايا الواقع ، للوصول الى الشعر للنفاذ الى ما هو (في مواقع شعرية) ، واما البقاء ضمن المواجهة اليومية يعني عدم اكتشاف هذه الاداة الجديدة الضرورية ، اي تخلف القاص عن واقعه الذي امسى محتاجا للتعامل مع قضاياه (بمنهاج شعري) ٠

ويبدو لي ان النصير لا يستطيع مواصلة دراسة مطولة ومتشعبة دون ان يقع في تناقضات بينة ، فاذا كنا قد قرأنا له عبارات أكال فيها الاطراء والمديح والرضا عن القصة الخمسينية (اهتموا بالبطل الشعبي المنتمي اهتماما يليق بثورية المرحلة دون ان يؤثر ذلك على استخدامهم للاشكال الجديدة) لكنه في مواضع اخرى من دراسته يوجه الطعنات الى هؤلاء مما يتناقض تماما مع اقواله السالفة (انهم كتبوا عن الشخصيات بافكارهم متصورين انها هي افكار هذه الشخصيات) (ان شخصية اللاشخصية كانت مظهرا واقعيا لفترة الخمسينات) ويقول ويبدو للقاريء انه واثق من قوله (ان قاصنا الخمسيني كان برجوازيا بكل ابعاده وان انتمى سياسيا الى افكار الطبقة العاملة) ويعود ليقول فيحدث تناقضا حادا (ان زمننا تاريخيا مهيئا بفعل الظروف الموضوعية السابقة حدد بوعي جدلي مسار القصة الانتقادية ابان الخمسينات هذا الزمن نجد معالمه في ظهور البطل المنتمي الثوري الذي يشكل بعدا جديدا لنوعية الشخصية) اذا كانت هناك ظروف موضوعية هيأت ظهور بطل ثوري منتم في القصة الخمسينية فهذه الظروف يجب ان تكون قد خلقت بلا شك نموذجا منتميا ثوريا في المجتمع قبل ذلك اذن لم يعد القول بوجود (اللاشخصية) صحيحا ٠ فالشخصية التي قدمها كتاب الخمسينات ذات وجود موضوعي في الواقع ، مادام هناك بطل ثوري منتم في القصة الخمسينية يحمل معالم فترة زمنية تاريخية مهيأة بفعل الظروف الموضوعية ٠

والفرد لا يعامل وفق انحداره الطبقي ، بل وفق انتمائه الفكري للطبقة ، فبأنتماء الفرد الى افكار الطبقة العاملة والسعي للعمل من اجلها لا يمكن ان ينسب على غير هذه الطبقة ، فكل من ماركس ، انجلس ، لينين ، منحدر طبقيا من الطبقة البرجوازية ولكن كلا منهم لايمكن ان يطلق عليه (برجوازي) ٠٠ اذن القاص الخمسيني ليس برجوازي الابعاد مادام قد انتمى الى افكار الطبقة العاملة ، فكيف يكون (برجوازيا بكل ابعاده وان انتمى سياسيا الى افكار الطبقة العاملة ؟!) والانتماء السياسي الى فكر الطبقة العاملة الا يشكل بعدا عند الفرد ؟!! فكيف اذن يكون برجوازيا وبكل ابعاده؟!! تنتفي الهوة السحيقة التي اراد ان يوجدها النصير بين القاص وقصصه وشخوصه ، ان قصاصي الخمسينات ينطبق عليهم تماما قول غارودي (استطاعوا افتقاد الابعاد التاريخية لطبقتهم) فلو لم ينسف الانحدار الطبقي لهؤلاء القصاصين ، لو لم يتحولوا الى جانب الطبقة العاملة كليا، لنشأت بينهم وبينها حواجز عالية تفرضها مصالح طبقتهم ، وتحول دون تواصلهم مع الطبقة العاملة ، لان فكر الطبقة ينجم عن احتياجات طبقية يتحسسها مفكروها وكتابها ، فهل كان القاص الخمسيني كذلك ؟! اي تعبر قصصه عن احتياجات الطبقة البرجوازية ؟ هل حالت سدود مصلحية برجوازية بينه وبين الطبقة العاملة ٠ فنسارع ونقول عنه انه (برجوازي بكل ابعاده)؟؟ هل كان القصاصون الخمسينيون برجوازيين حملوا بشائر برجوازية داخل صفوف الطبقة العاملة ام هم برجوايون

افتقدوا الابعاد التاريخية لطبقتهم ؟!! في ضـوء ذلـك يستطيع الناقد ان يحدد هوية القاص الخمسيني الطبقية الحقيقية لا بالنظر السريع الى انحداره الطبقي ، بل الى تجاوزه صفات طبقته التاريخية ، فالصراع الطبقـي على مستوى الطبقات لا على مستوى افراد ، وبامكان المثقـف ذي الانحدار البرجوازي ان يخوض هذا الصراع كليا الى جانب البروليتاريا وحينذاك يفقد صفته البرجوازيـة ومثقف مثل هذا كما يقول كاوتسكي (استثناء في قلب طبقته) ٠

يقول النصير (يمكن اعتبار الصراعات التى حدثت في بنى المجتمع الفوقية هى التى اوجدت الفن القصصي لان القاعدة الاقتصادية بعد تموز ١٩٥٨ تسير فى اتجاه مادي يفرض نوعية الرؤية من خلال مواقع ثورية لكنها لم تستطع ايجاد فنها الخاص بها ان ما يمكن قوله هنا ان قصة الستينات فى اولها كانت حصيلة لصراع البنى الفوقية فقط) اذا كانت القصة في فترة ما حصيلـة الصراع بين (البنى) الفوقية ، فحصيلة اى شيء تكون تلك (البنى) ؟؟ ما هو الاساس الواقعي لنشوئها ؟ هل يمكن لاحد ان يفصل البنية الفوقيـة عن القاعـدة الاقتصادية ؟! نعم في الخيال فقط ، اما فى الواقـع فالبنية الفوقية انعكاس للقاعدة الاقتصادية حيث تحددها الاخيرة وتكيفها لها ، فاذا سلمنا ان القصة الستينيـة حصيلة الصراع بين (البنى) الفوقية فقط فانها ستكون ايضا انعكاسا للواقع الاقتصادى بصورة غير مباشرة ٠ انه قصور في فهم جدلية الفعل المتبادل بين كل هـذه الاشياء (القاعدة الاقتصادية البنية الفوقية والفن ــ مع الانتباه الى ان الفن جزء من البنية الفوقية والفصل هنا للدراسة ــ) فلا يمكن باية حال من الاحوال ان تكـون البنية الفوقية بمعزل عن اساسها المادى ، وما ينجم عن هذه البنية الفوقية مرتبط هو الاخر بذلك الاساس ، ليس ارتباطا ميكانيكيا ، بل جدليا ٠ فكل ما يحـدث في البناء الفوقى ما هو الا انعكاس لحركة الواقع المادى ، واذا كانت القاعدة الاقتصادية قد خلقت اتجاها ماديـا يفرض الرؤيا من مواقع ثورية كيف يعجز هذا عن أداء تأثيراته التلقائية والقيام بمفعوله الحتمي وخلق الاشكال والصيغ المتناغمة معه في الفكر والفن ؟؟! يبدو ان النصير لم تتوضح في ذهنه علاقة الفن الجدلية المتميزة بالواقع المادى فراح يطلق الاقوال جزافا ، واعود الى مقدمة الكتاب التي تتناقض مع رأى النصر هنا حيث ورد في المقدمة عن القصة الستينية (عكست سلب وايجاب التغيـيرات الاقتصادية والسياسية والفكرية) فكيف تكون هـذه القصة في موضع آخر حصيلة (البنى)الفوقية فقـط وكيف تكون القاعدة الاقتصادية عاجزة عن توصيـل مفعوليتها في الفن ؟

والبنية الفوقية صفة تاريخية تنجم عن قاعـدة اقتصادية معينة في فترة تاريخية معينة ، فلمـاذا اذن (بنى فوقية) ؟ فكم بنية فوقية كانت آنذاك ، المعروف ان البنية الفوقية تزول بزوال القاعدة الاقتصادية التـي ترتكز عليها فهل توجد اكثر من قاعدة اقتصادية واحدة فى مجتمع واحد ؟! فرضت تعدد البنية الفوقية ؟! أم البنية الفوقية الواحدة انشطرت الى بنى ؟! وما هى هده البنـى المتعـددة ؟! ايعنـي النصـير ان هنـاك انظمـة متعـددة لكـل منهـا مؤسساته ودوائره ، وافكـاره ، واخلاقـه في مجتمـع واحد) له قاعـدة اقتصادية واحدة ؟!! واذا كان هناك صراع فوقي فهـو ليس الا نتيجة التناقض بين القوى المنتجة الجديـدة والعلاقات الانتاجية القديمة ، ولهذا التناقض نفس المفعول حتى ولو كان الامر معكوسا كأن تحاول جهات ما فرض علاقات انتاجية قديمة انتهت تاريخيا ، لتمثل نفسـها بشكل افضل مما هو موجود فعلا ، على قوى الانتـاج الجديدة فى محاولة لشل فاعلية هذه القوى الانتاجيـة الجديدة وازالتها لاحلال قوى انتاج متخلفة توافقها ٠

ان علاقة الفن الجدلية المتميزة بالنظام الاقتصادى لم تكن واضحة لدى ياسين اذ لا يمكن ببساطة ان نحدد مصدر الوعي الاجتماعي ونرجع كل انعكاس الى منشـأه الاول ٠ ولا نستطيع ان نربط مباشرة بينه وبين النظام الاقتصادى السائد في فترته ٠ بل يمر ذلك عبر تحليل معقد ومعرفة دقيقة لتبادل الفعل بين اشكال الوعـي الاجتماعي المتعددة : الاخلاق ، الدين ، القانون ، الفن ، الفلسفة ، ونتحرى نسبة تأثير كل منها فى الاخر ثم رد الفعل الذى ينجم عن هذا التأثير ٠ كان لنين يؤكد ان كل ميادين المعرفة يظهر فيها انعكاس الواقع الموضوعي جليا الا الفن والادب لانه يمر في عملية معقدة ، وقـد حذر انجلس كثيرا من تأويل الماركسية بروح الماديـة المبتذلة والنظر التبسيطى لظواهر الوعى الاجتماعي والذى كان مسعى الماديين الاقتصاديين مبسطي الماركسية ، حيث ارادوا استنتاج ذلك الوعي استنتاجا مباشرا من مستوى اسلوب الانتاج ٠ ففي النصف الاول من القرن التاسع عشر ازدهر الادب الروسي ازدهارا كبيرا بينما كانت روسـيا اقتصاديا بلادا اقطاعية ترزح تحت استبداد وتعسـف القيصر لقد ظهر ادباء كبار امثال بوشكين وتورجينيف ودوستوفسكي وبلنسكي وتولستوي فيما بعد ، وقـد اثروا جميعهم في مجرى الحياة الاجتماعية تأثيرا بينا ويبدو ذلك لاول وهلة شيئا كثيرا وحياليا اذا اردنا ربطه بالحياة المادية للمجتمع ، فهل هو مناقض لها ؟ هل هو منعزل عنها ٠٠ كلا بالطبع ؛ لا يناقض الا المفاهيم السطحية للماديين الاقتصاديين الذين يعتمدون الربط المباشر بين ظواهـر الوعي الاجتماعي واسلوب الانتاج وكتب كونستانتينوف

[لقد كان الادب الروسي الكلاسيكي الطليعي التعبير الفكري عن النزاعات بين القوى المنتجة الجديدة التي كانت تنضج في حضن المجتمع الاقطاعي نفسه وبين علاقات الانتاج الاقطاعية التي اجتازتها الحياة واصبحت عائقا يعيق تطور القوى المنتجة وتطور المجتمع نفسه] . واذا كان الادب الروسي تعبيرا ايجابيا عن هذا التنافر بين القوى المنتجة الجديدة وعلاقات الانتاج الاقطاعية القديمة بينما كان الادب الستيني في اولياته غارقا في السلبية والانهزامية ، فلا يدعونا هذا الى القول بالقطيعة بينه وبين الظروف المادية في المجتمع ، فلمقلوب التنافر بين القوى الانتاجية والعلاقات الانتاجية نتيجة مقلوبة ايضا كما بينت سلفا ، كتب كونستانتينوف عن ذلك ايضا [ان اشد التطورات امعانا في الخيال ليست الا انعكاسا خاطئا وممسوخا ، والحق يقال ولكنها مع ذلك انعكاس لشروط الحياة المادية] ولنأخذ مثالا تاريخيا اخر ، ففي المانيا ولد الفكر الثوري في منتصف القرن التاسع عشر فشكل في الظاهر تناقضا مع واقعها الاقتصادي المتخلف عن بلدان اوربية اخرى كان المجال له فيها متوفرا بشكل اجود ، ولكنه ـ اي الفكر الثوري في حقيقته لا يمكن فصله عن ذلك الواقع اذا بدا في الظاهر غير متكافيء معه فحقيقة الامر ان العلاقات الانتاجية في المانيا انذاك لم تكن محققة للتوافق الضروري مع قوى الانتاج الجديدة المتقدمة عليها في تطورها اي كان هناك تنافر قوي بين قوى الانتاج وعلاقات الانتاج السائدة ، ونتيجة ذلك انبثق الفكر الثوري ليعبر عن جوهر التحول المادي في القوى المنتجة . بهذه الاسس نستطيع ان ندرك المنشأ المعقد للافكار والاداب والفنون كتفاقمات دقيقة وشائكة للبناء الفوقي المتولد وبشكل غير آلي تبسيطي وفق شروط المجتمع المادية . لان التعقيد في بنيتي المجتمع الفوقية والتحتية يحول دون امكانية الربط المباشر بين العمل الفكري والواقع الموضوعي ولو كان المجتمع بدائيا لامكن ذلك بسهولة .

ويمضي النصير في دراسته فيقرر خلو الساحة من كتاب الخمسينات ثم يقول [فسح المجال لميلاد جيل جديد يفقه الى حد بعيد وضعه لم يشارك مأساة صمت القصاصين السابقين ولم يجعل من قصته سلاحا كقصة الخمسينات بل جعلها اداة معبرة عن ذاتية قلقة مأزومة هي ليس قلق وتأزم الواقع السياسي مما اصبح هربه اليومي هو لا يمكن تبريره] اذا كان هرب هذا الجيل غير مبرر فكيف يكون [يفقه الى حد بعيد وضعه] ؟! اذا كان الامتزاج بالواقع وعدم الهروب منه من متطلبات تلك الفترة كما يشير النصير ، فاعراض القاص عن ذلك الا يعني جهله بمتطلبات تلك الفترة ؟ وعدم ادراكه لوضعه ؟! عكس ما وصفه النصير سابقا ، الا يتناقض قول النصير [اداة معبرة عن ذاتية قلقة مأزومة هي ليس قلق وتأزم الواقع السياسي] مع ما سبق ان نقلناه عنه حول القصة نفسها [عكست سلب وايجاب التغييرات الاقتصادية والسياسية والفكرية] ؟!! وكيف يكون قلق وتأزم ذاتية القاص في معزل عن واقعه الذي يفرض عليه انعكاساته ومؤثراته فيه ؟! هل اتى هذا القلق والتأزم من عنديات الذات ؟! كأن ينشأ موضعيا داخلها ؟! هل شل الواقع عند النصير عن الفعل في الفرد ام تبلدت حواس الفرد ؟! اذن يجب ان نبحث عن سبب تغيير الافكار وتطورها او انكفائها لا في شروط الحياة المادية للمجتمع بل في الافكار نفسها لقد سقط النصير في حبائل الميتافيزيقية جراء الطرح العاجل لافكاره هذه ، فوجود ذات قلقة مأزومة خارج الواقع يقتضى ان يكون لها وجود منفصل عن هذا الواقع ، ويقتضي ان يكون وعيها منفصلا هو الآخر ، امتدادا للفكرة المطلقة اذن سيكون الوعي او الفكرة المعطى الاول والوجود المادي انعكاس لها ، اى معطى ثان ، هذه مثالية حقا ! وارقى ما توصف به انها هيگلية المصدر واذا كانت القصة الستينية [حصيلة لصراع البنى القومية] اليس الواقع السياسي من ضمن [البنى الفوقية] ؟! كيف لا تعكس قلقه وتأزمه اذن ؟! والنصير حين يصف الجيل الجديد بانه [يفقه الى حد بعيد وضعه] يقول في موضع آخر [التحول القاص عن خطه الصحيح] فكيف يكون واعيا الى حد بعيد لوضعه !!؟ والنصير نفسه يقول عن هذا الجيل [التحول الذي حدث نحو الواقعية الحديثة عند قصاصينا الآن هو الاجابة على تفاهة وسطحية القصة التي التي سادت من ١٩٦٣ ـ ١٩٦٧ فكيف ولد هذا الجيل فاقها لوضعه ومدركا الى حد بعيد ؟! وقال عنه ايضا [ان رمزهم لم يكن خاصا بواقعهم او بشخصيات ابطالهم بل كان عفويا مستخدما من زاوية الرغبة في الاستخدام] ؟!! وعندما يتكلم عن تكون نموذج حياتي جراء رؤية فردية يتهم القاص الستيني بانه [لم يستطع ان يبلور مثل هذا النموذج رغم امكانية توفر خصائصه] !! فكيف يكون هذا الجيل الذي ولد بعد خلو الساحة من كتاب الخمسينات واعيا وضعه ؟!! والى حد بعيد !! يبدو لي ان النصير يقصد هذا التخبط ، وهذا التضارب الحاد في كل افكاره لكي تتلون دراسته فيجد الجميع فيها مآربهم على تباينهم وتعارضهم ...!!

ويقول النصير [ان القصة لدى هؤلاء الكتاب اداة يعبرون بها عن وجهات نظرهم عن الاشياء وعن معظم الحقائق الاخرى التي تعايش نفسياتهم] لماذا لا تكون القصة اداة للتعبير عن الاحساس بالاشياء ، فبذلك تكون اغنى حركة وارقى فنية ، وانا كقاص ادرك البون الشاسع بين الامرين ، فالتعبير عن وجهات النظر تقتضي الانزلاق الى ثقل التقريرية ، الى المباشرة ، اما التعبير عن الاحساس بالاشياء فسيطرح رؤيا القاص بشكل فني عال لايتردى في

في العلائق المنطقية شأن المقالة في طرح وجهات النظر ٠٠٠

واخيرا ٠٠ لست ادري كيف يكون ابطال عبدالرحمن مجيد الربيعي قد تركوا احزابهم السياسية او انتماءاتهم الفكرية لا عن موقف معين ؟!! فترك الحزب او التخلي عن الانتماء الفكري اليس موقفا بحد ذاته ، يبدو ان النصير اراد ان يقول ان موقفهم هذا لم يصدر عن وعي شامل للوضع الذي احاط بهم ، اما انه ليس موقفا فهذا محض خطأ ، ان اي فعل ، اي اجراء يقدم عليه الفرد في الهزيمة والانتصار هو موقف ، واللجوء الى الخلاص ، وان كان مسيحيا - على حد تعبيره - اليس موقفا ؟! اليس بديلا سلبيا للانتماء السياسي او الفكري الذي كان عليه ابطال الربيعي ؟! ان النصير نفسه اطلق على ذلك تسمية موقف حين قال [ان مثل هذا الموقف - كذا - يشكل بعدا جديدا للقصة العراقية] ٠ ويعز على النصير ان يهب الربيعي هذا الاطراء فيسارع وهذه سمة الناقدين في التعامل مع اكثر قصاصي الدراسة ، يسارع لينتزع منه هذا الشرف ويغمطه حقه فيجرد الربيعي من الوعي بعمله (الا ان الربيعي نفسه لم يكن واعيا به بل جعله ملاذا وخلاصا ذاتيا مغلقا) ٠ وفي رأيي ان الربيعي كان عكس ذلك ، كان واعيا فعلا بكل ما طرح وان الربيعي حمل شارة التجديد في القصة واعطى اشارة البدء به ، ابان محاولة التخلف الفكري التجذر في مجتمعنا في عهد العارفين ، حيث عادت الرجعية تبني اعشاشها لتفقس بيوضها عن مفاهيمها الكلاسيكية البالية في كل ميدان ،

ان دراسة فاضل ثامر المطولة جدا استمرت في نفس الخطة التي اتبعها ياسين النصير فهو الاخر اغفل اسماء قصاصين بارزين في الخمسينات الا انه اورد اسم - جيان - مرة واحدة وبين صف من الاسماء ، وفاضل ثامر في هذه الدراسة خلاف ما عهدناه في مقالاته النقدية الموضوعية المشخصة بدقة ، حيث تغافل عن هفوات بعض القصاصين واشاد بهم وهول انتاجهم ومن جهة اخرى قلل من شأن قصاصين وكبر الصغير من مثالبهم ليبقى قصاصو الجانب الاول في مكان التألق والبروز ، يقول فاضل ثامر في بداية دراسته عن القصص المختارة للدراسة (لا نزعم انها تمثل افضل النماذج القصصية التي قدمتها القصة العراقية) حسنا لماذا لم تقدما افضل النماذج ؟! فما دامت هذه النماذج ليست اجود النماذج اذن لا تستحق الدراسة والتقييم في كتاب يعد وثيقة تاريخية ٠ ويعود فاضل ليقول متلافيا مثل هذا الاعتراض (تحاول ان تعكس الواقع السائد في الاتجاهات القصصية المعاصرة في العراق) وهو تبرير ضعيف فبامكان الناقدين ان يستلا من بين النماذج الجيدة ما يمثل الاتجاهات القصصية المعاصرة ، ثم ان هذا الادعاء يناقضه فاضل ثامر من خلال دراسته لهذه القصص فهو يقول عن مناخ قصة ستار ناصر - رجل اسمه شريف نادر - (هو ايضا نفس المناخ الذى يتنفس فيه ابطال جليل القيسى في معظم اقاصيص (صهيل المارة حول العالم) وفاضل ثامر اكد في دراسته ان قصة جليل القيسى المنشورة في الدراسة - ديوس اكس ماشنا - تمثل عودة القيسى الى اجواء مجموعته السالفة الذكر ، اذن قصة ستار ناصر - رجل اسمه شريف نادر - لا تختلف في جوها عن قصة جليل القيسى - ديوس اكس ماشينا ، فاين التنوع المزعوم فى هذه القصص المختارة للدراسة ؟ اين التمايز في الخصائص ؟ المتوخى في كل قصة من اجل ان تكون هذه المجموعة بحق (تعكس الواقع السائد فى الاتجاهات القصصية المعاصرة في العراق) ؟

اذا كانت هناك نية صادقة في تقديم نماذج تعكس الواقع السائد للاتجاهات القصصية المعاصرة في العراق فكان الاولى بالناقدين ان يبحثا عن نماذج اخرى اجود بكثير من هذه النماذج فمثلا في التيار التجريبي كان بالامكان تقديم قصص ارقى تكنيكا واكثر امتلاء بالحركة مما قدم ، لماذا اهمل الناقدان عائد خصباك وهو قلم واعد في هذا المجال ، ولا يمكن ان تغفل قصته - اشارات الطرق - التي تعد نموذجا راقيا في الاتجاه التجريبي وفي رأيي ان اية قصة عراقية تجريبية لا ترقى لمستواها باستثناء بعض قصص جليل القيسى و - ديوس اكس ماشينا - ليست من ضمنها رغم جودتها ٠٠ وموّرست ضد خالد حبيب الراوى مؤامرة صمت مقصودة على الرغم من انه قدم قصصا جيدة تحمل سمات متميزة وافضل من عدة قصص وردت في المجموعة ، ولكنه اهمل تماما ، حتى لم يذكر مجرد ذكر رغم تقديمه مجموعتين قصصيتين امتازتا بالجرأة والموضوع الاجتماعي والسعي لايجاد شكل جديد ، ولماذا اهمل برهان الخطيب ، وقد وسع بتجاربه الخاصة آفاق القصة القصيرة ، ان برهان ينتقل بنا الى اجوائه الخاصة، الاشتغال في السدود - كقصة المضيف - او الاصطياد في الصحراء - وهوى النسر - او العمل في الحفريات - الشارع الجديد - وغير ذلك من الاجواء الجديدة ، ونستطيع ان نقول ان قصص برهان فيها حس المغامرة،

ولقد قدم برهان مجموعة قصصية ورواية لها قيمة في ميدان القصة العراقية ولكن الناقدين صرفا نظرهما عنه تماما . والشيء نفسه يقال عن محمود الجنداري الجميلي ، الذي حوت مجموعته اعوام الظمأ ، جدة في طرح المواضيع وجرأة في الكشف عن مواطن التهرؤ في الواقع ، وقد اعقب الجنداري مجموعته بقصص جيدة تعد خير ما كتب عن الريف العراقي وهو يرزح تحت نير العلاقات الاقطاعية اليست هذه القصص فى الاقل جديرة بان تحوى الدراسة نماذج منها .

واذا كانت هذه القصص ليست اجود النماذج ، باعترافهما ، واذا اتضح انها لا تمثل كل الاتجاهات نظرا لتشابه بعضها مع بعض ، واذا كانت المجموعة قد حوت قصصا لعبدالستار ناصر ، ومحمد عبدالمجيد ، ومحمد كامل عارف اصبح من التجني تغافل اسماء كثيرة في القصة العراقية .

ويبدو فاضل ثامر من خلال دراسته ولوعا بالقصة المصرية منشدا اليها دؤوبا على ربط القصة العراقية بها ربطا ذيليا ، نحن نسلم ان القصة المصرية على ايدى الجيل الماضى فاقت قصص الاقطار العربية الاخرى ، اما الان فلا نستطيع ان نستنتج مثل هذا الاستنتاج ، فالسنوات الاخيرة تمخضت عن تحولات جذرية في ميادين الادب كافة، وتبدلت الاسماء ، فظهر ادباء جدد في كل قطر يحملون سمات وخصائص لا يمكن اجراء عملية تفاضلية بينها على الاقل في الفترة الراهنة ، حيث لم تتوضح معالمها كلية ولم تطرح كل مكنوناتها ولا نستطيع ان نتكهن بنتائجها على المدى البعيد ، كل الادباء الشباب في الوطن العربي دائبون في محاولاتهم الشابة ، وهم يحاولون ربط الحركة الادبية العربية بحركة الادب العالمي ، ليضيفوا الى الحضارة الانسانية ، ويغنوها بتجاربهم المحلية .. لكننا نشم رائحة التفضيل للقصة المصرية من اقوال ثامر دونما تعليل ، يقول عن القصة العراقية (استخدمت تكنيك القصة المقطعية بمستوى يقرب من محاولات القصصيين الشباب في العربية المتحدة) ولسنا نتحمس اقليميا لهذه المسألة لكنني اشرت لها لان فاضل ثامر يظل يؤكد ذلك بكثرة ، بل ويذهب بعيدا حين يربط القصة العراقية الى التأثر المباشر والتشابه مع القصاصين المصريين الشباب والذين لم يطلع القصاصون العراقيون الا على النزر من كتاباتهم في بعض المجلات الوافدة من القطر المصرى . ولعل هذه النظرة المتلهفة للقصة المصرية جعلته يحاكي حتى الدراسات عن القصة المصرية ، فرغم كون دراسة النصير وثامر رائدة في القصة العراقية لكنها تأتي بعد دراسات أخر في القصة المصرية اهمها دراسة محمود امين العالم ، الذى يخيل الي انه ملهمهما بالفكرة، ونستطيع ان نجد تفسيرا لاهمالهما القصة النسائية في العراق ، لان دراسة الملهم ـ محمود امين العالم ـ لم نحو قصة نسائية واحدة . وقد فات الناقدين وان الادب النسائي في مصر شحيح في النتاج القصصي بينما في العراق برز عدد لا بأس به من القاصات : ديزى الامير ، مي مظفر ، لطفية الدليمي ، بلقيس نعمة العزيز ، سالمة صالح ، عالية ممدوح ، وغيرهن .. وكان من الافضل بل من اللزوم ان تتضمن الدراسة قصة لاحداهن لانها ستكون متميزة عن القصص المدرجة في الدراسة ، اذا كان الناقدان يبحثان عن التمايز في القصص ويعتبر انه الشرط الاساس في الاختيار . فاية قصة تحمل روحية قاصة وتطلعاتها كأمرأة في مجتمع تنوء فيه بثقل القيود المفروضة عليها ستحمل معها طابعها المميز لانها تنطلق من وضع مغاير تماما للوضع الذى تنطلق منه قصة يكتبها رجل قاص .

يقول فاضل ثامر في الدراسة عن القاص الستيني (لم يكن تجاوزه للواقعية مجرد رفض عقلي مقصود بل كان مرتبطا برؤياه الجديدة للواقع) وهذا قول مبالغ فيه فالقاص الستيني لم يكن كذلك لم يرتبط تجاوزه للواقعية برؤيا جديدة للواقع بل كان لهاثا وراء التغيير الشكلي فحسب ، وفاضل ثامر اكد ذلك في كتابته عن ازمة القصة العراقية حيث قال عن القصة الستينية (تسقط فى محدودية رؤيا القاص وعجزه عن فهم مظاهر الحياة والكون والانسان والقوانين الجديدة للاشياء) وقال (لقد ظل هذا الجيل (ظل هذا الجيل بسبب رؤياه العاجزة المحدودة اسير التجريبية والتكنيكية ولم يستطع ارساء علائم ثابتة ومميزة للقصة بسبب من استغراقه فى البحث عن شكل تعبيري جديد ليس الا . وكأن المسألة الاساسية في التجديد تكمن في نبذ الاشكال السائدة وتقديم اشكال جديدة دونما ضرورة فنية او فكرية ، ان هذه المحاولات قادت احيانا الى افراغ مسألة التجديد من جوهرها الانساني والحياتي الى مجرد ثورة اسلوبية وبنائية ليس الا . بينما كانت الثورات الفنية في تاريخ الفكر الانسانى تمثل في الجوهر ثورة فكرية واجتماعية معينة ، تحمل رؤيا وتطلعات معينة كسبت خلال الممارسة والضرورة اشكالها التعبيرية المعينة بشكل تلقائى ودونما قسر او ميكانيكية بينما لم تجد وراء تمرد القاص الجديد هنا ـ ذلك البعد الاجتماعي الفكري الذي يمنح تمرده صفة الثورة المشروعة) اذن لم يكن تجاوز الواقعية الا شكليا ، أما رؤيا القاص فكانت قاصرة ومحدودة ولا تحمل ابعادا اجتماعية او فكرية ، وتجاوز هؤلاء كان (ثورة اسلوبية) فحسب ، حيث لم يرسخوا اصوله ولم يرسوا اسس كينونته ، مما احدث هوة بينة بينهم وبين الواقع ومن هنا نجم القصور في الرؤيا ، ومن هنا نجم القصور فى تحويل التجديد الشكلى الى ثورة

فكرية ـ اجتماعية بدلا من تفريغه من هذا المحتوى ، ذلك تشخيص صحيح ودقيق طالعنا به فاضل ثامر في كلامه عن ازمة القصة لكنه فى الدراسة يتناقض معه بالشكل الذى سلف ، فضحى بالنتائج القيمة التي استخلصها خلال دراساته الموضوعية السابقة للقصة العراقية ٠

ويرى فاضل ثامر في دراسته هذه ان القاص عجز عن اختيار جهة الانحياز لذا انغمس في الذاتية وانسرب الى ازمة صراعية ليتخذ موقف اللامنتمي ، وفي الحقيقة ان هذا العجز ناجم عن حب القاص للبقاء في مأمن من الادى والتضييق الذى واجهه الادباء الذين عرفوا اين تكون جهة الانحياز ، لجأ القاص الستيني الى قصة لا تتعارض مع السلطة ولا تمس حتى مواقع اعداء الشعب من رجعيين واستعماريين وتردى في انانيته ونرجسيته التي اكتسبها جراء اطلاعه على نتف من المفاهيم الليبرالية السلبية ، وكأن القاص الشاب يريد ان يكون قاصا فحسب تحقيقا لصبوات ذاتية محضة لا خدمة لقضية ما ، كان ذلك حتى نكسة حزيران ، ان القاص الستيني لم يعجز عن تعيين جهة الانحياز بل فضل الاستقرار والامان على ان ينحاز الى الجهة المطالب بأن ينحاز اليها ، آل الى عدم الاصطدام بالسلطات المتعسفة وحلفائها الرجعيين والعملاء ، بل شرع يصب كتاباته في قوالب لا تهز مواقعهم ولا تمس مصالحهم بل تمر عبرها او تجرى الى جانبها في تناغم تام وبذلك ابتعد عن مسؤولياته التاريخية مما يشكل ادانة تاريخية له ، وفاضل ثامر يؤكد ذلك بنفسه (استطاع التيار الثاني ـ التيار الالزامي ـ بفعل تجنبه الاصطدام المكشوف ـ وغير المكشوف ايضا ـ مع الواقع السائد من الازدهار بسهولة) الكلام بين الشوارح داخل القوس من وضعي ٠ وتبرير عجز القاص بعدم فهمه ما يجرى ، وعدم قدرته على تحديد موقف ثورى فاعل كما يقول فاضل ثامر ، غير صحيح ، فما جرى من الاحداث على الساحة السياسية غير خاف البتة على اقل الافراد ثقافة فكيف بالنسبة الى الادباء ! الجماهير هنا تماست مباشرة مع مجريات الحياة ، وانفعلت بها ، وذاقت مرارة الخيبة، وثرثرت وفرزت الضد عن ضده ، لكن القاص المحنط داخل قوقعته الذاتية ، جلس القرفصاء في زاوية قصية من المجتمع ، هذا الطابع ساد البدايات القصصية الستينية وتلاشى بعد ظهور الكتاب الشباب الجدد الذين اعادوا ربط القصة بالواقع ، باعتباره المعين الذى تستمد منه مادتها ، وظهور مثل هؤلاء الكتاب محمد خضير ، غازي العبادى ، جمعة اللامي ، فهد الاسدى وابداعهم في اعمالهم القصصية حيث ارتقوا بالقصة الى آفاق بعيدة وخرجوا بها من اطارها المحلي الضيق فتجاوزت الحدود العراقية ليشاد بقيمتها الفكرية والفنية في الاقطار العربية المجاورة ٠٠ وبالاخص قصص محمد خضير ٠ لقد احدث ذلك تغييرا جذريا في موقف القصصيين الذاتيين الذين آلوا الانزوائية في بداياتهم وفضلوها على قضايا الجماهير ولهثوا وراء التجديد الشكلي ، ومسخ شخوص الكتاب الغربيين ، ومما اسهم في هذا التغيير صمود بعض القصاصين واستمرارهم في منح قصصهم قيما اجتماعية وعدم انزلاقهم الى الموجة الشكلية رغم معاصرتهم لها منذ بداياتها الاولى ٠ غانم الدباغ ، موفق خضر ، خضير عبدالامير ، ادى كل ذلك الى التبدل المفاجيء في كتابات قصاصي العبث والذاتية والتأزم ، هذا التبدل المكتسب من الخارج وليس منبعثا من الداخل ، مثل تبدل ابطال قصص موسى كريدى العبيثين اللاأباليين واللامنتمين في مجموعته الاولى (اصوات في المدينة) الى ابطال منتمين فى قصصه في المجموعة الثانية ، وكذلك بالنسبة الى عبدالستار ناصر ومحمد عبدالمجيد وعبدالرحمن مجيد الربيعى ، وحتى جليل القيسى تأثر بهذا الواقع وكتب قصصا اكثر اقترابا من قصصه في مجموعته (صهيل المارة حول العالم)من المشاكل الاجتماعية والسياسية مثل (زليخا البعد يقترب) و (الطيور المهاجرة غربا تأخرت) التى سعى بها الى ربط القضية الفلسطينية بالواقع التاريخى الذى كان عليه الشعب الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨ فاعطى القضية بعدها الطبقى ٠

وكان فاضل ثامر ذكيا وحذقا فى مناقشته للقصة ، فحلل خصائص كل قصة مع المحافظة على الخطة العامة للدراسة التى هى : ان يبقى قصاصون معينون في مكان الصدارة حتى ولو كانت قصصهم لا تؤهلهم لذلك ، بينما في المقابل يحجم عن اعطاء بعض القصاصين حقوقا يستحقونها ، وقصصهم اهل لها فعلا ولكن مقتضيات خطته العامة تفرض نفسها على قلمه فيسارع الى اختلاق بعض العيوب والمثالب من اجل الوصول الى تلك الغاية وتبيان ذلك فيما يلي :

يقول فاضل عن قصة ستار ناصر (رجل اسمه شريف نادر) (هنا تنفتح القصة عن مطاردة يواجهها البطل من قبل رجل مجهول) وفى الحقيقة لم تكن في القصة اية مطاردة ، بل ان البطل كان يسعى للذهاب الى شريف نادر بنفسه ، ثم لم يكن هذا الرجل مجهولا ؟! بل كان اسمه شريف نادر ، وكان قد التقى بالبطل في القطار العائد من تركيا ، وامضيا وقتا طويلا صديقين حميمين حتى وصول القطار الى آخر محطة له ٠٠ فلماذا مجهول اذن ؟! ان فاضل ثامر يرضي رغبة ستار ناصر بأن يقول له ! بطلك (محاصر و بطلك مطارد) انه يتكلم على بعض القصاصين بما يعتقدونه متوفرا لديهم ، انه يحكم عليهم (وفق الفكرة التى لديهم عن انفسهم لا وفق ما عندهم بالفعل) اى لا كما يريد النقد

الموضوعي بل كما يريد المزاج الشخصي ·· ان ستار ناصر لم يعان موضوعه هذا ، ولم يتفاعل معه ، بل اكتسبه من الخارج ، وكان همه الوحيد ان يقدم شيئا فيه غرابة حتى ولو كانت فارغة ، انه يسعى وراء هذه الغرابة وهذا التضبيب المصطنع من باب الرغبة في الاستخدام لا غير ، وستار ناصر اخذ يكسب ابطاله صفات كاموية وكافكونية رغبة فى ابتزاز كلمات التعجب والاستحسان والرضاء وبدلا من ادانة هذا التقليد وهذا المسخ ، نجد فاضل ثامر وياسين النصير يكيلان المدح والتمجيد لمثل هذه المحاولات المهزوزة ·· اكثر من مرة اشادا بفلان لا لشيء الا لان بطله لا مبال مثل (مورسو) او كالسيدك بطل كافكا ، وقد تردد اسما هذين الشخصين مورسو والسيدك فى كتابات النقد العراقي اكثر من استخدام كامو وكافكا لهما في قصتيهما المشهورتين · وما اسهل ان يقدم اى قاص بطلا لا اباليا ، لا يحضر جنازة امه او ابيه ، ويؤدى افعال تدل على العبث ، حتى ولو بدا ذلك الفعل تافها وغثا وغير مبرر ، حيث يكفيه ان بطله مثل مورسو ، فهذا كفيل بان يدر عليه الاطراء والمدح من ناقد له رأي محترم ومكانة لا يستهان بها في ميدان النقد ·· ان نقد مثل هذه الاعمال بهذا الشكل خطر كبير على مستقبل القصة العراقية ، حيث سينجم عنه سعي القصاصين لاقتناص شخصيات من الاعمال الاجنبية ومسخها ، واهمال البحث في واقعنا الذى تضغطنا ظروفه وتشعرنا بقساوتها وتدعونا لمعالجتها لا الهروب الى النسخ والمحاكاة واقتفاء آثار الغير المتعمد، ان محاكات الاعمال الكبيرة ليست عملا كبيرا ، لكن المعاناة الحقيقية الكبيرة ، الصدق الكبير في الطرح هما اللذان يخلقان العمل الكبير · واذا اردنا ان نطرح ابطالا سلبيين ، هروبيين ، فعلينا ان نتحرى مواطن السلبية فى مجتمعنا الزاخر بها ، ونحصر مسبباتها في ظروفنا الاجتماعية التاريخية ، فكما يوجد البطل الايجابى يوجد البطل السلبى ولكن يجب ان ننفذ الى المواطن هذه الشخصية السلبية ، ونعرضها لا لننظر بمنظارها الخاص الى الكون والانسان ، ونتعامل وفق رؤيتها القاصرة ، بل لنربطها بظروفنا التاريخية الاجتماعية ، ونسلط الاضواء على سلبيتها دفاعا عن الوجه الايجابى الذى ينطوى عليه المجتمع · يجب ان تضيء معالجاتنا للنماذج السلبية مساحة من الحياة لا ان تزيدها قتامة بالمواقف التشاؤمية والسوداوية ، والهروب · ان اخفاء ملامح البطل الايجابي، وطمس معالمه خيانة تاريخية ينزلق اليها القاص دون ان تفيده ذاتيا ·

وحين ينتقل بالكلام عن قصة (نزهة في شوارع مهجورة) لاحمد خلف ، يقع فى خطأ كبير ، حيث يظن انها تنطوي على قيمة فكرية موعاة ، فيطالب القاص بفهم اكبر للضرورة التاريخية والفنية واداء المسؤولية التاريخية ، فما كتبه القاص يقع ضمن الذاتية المحضة ، التي تقذفه في زاوية قصية من المجتمع وتحول دون التقائه (بفهم الضرورة التاريخية والفنية) ·

وكم يخطيء حينما يتعرض بالكلام عن قصة جمعة اللامى ، فهو يحاول اولا ربطها ، بقصص لقصاصين مصريين كجمال الغيطاني او عبدالعال الحمامصى جاعلا استخدام التاريخ قاسما مشتركا بينهم ولكن ذلك غير كاف لمثل هذا الربط المباشر فطرق استخدام التاريخ تتعدد ، وتختلف من قاص الى آخر ، وجمعة اللامي لم يكن استخدام التاريخ خصلة مميزة له كجمال الغيطاني ،فهناك قصص كثيرة لجمعة اللامى تخلو من مثل هذا الاستخدام ولكن جمعة اللامي أطل من خلالها بصوت متفرد ولا ادرى اذا كان فاضل ثامر جادا ام هازلا حين يقول (لم يستطع جمعة اللامى ان يخلق لنا قصة تمتلك معاولا تعبيرية لتجربة داخلية وفكرية) · ان قصص جمعة اللامى تتحرك كلها فوق قاعدة فكرية محددة المعالم وتستند الى تجربة خاصة انسحقت تحت ثقلها ذات جمعة ، وهو حين يغوص الى اغوار هذه الذات ليحولها الى محكمة صاخبة يستعرض فيها كل الافعال الجماعية ليدين الممارسة الخاطئة للمفاهيم الثورية ، وهو لا يدعو الى الهروبية ، كما يرى من يأخذون الامور بسذاجة ، بل يدين الواقع الذى ادى الى النكوص السياسى ، وظل خلال ذلك يحمل الرؤية الثورية نفسها التى كان يحملها قبل انتكاسه ، نفس الحكم الثورى الذى انشد اليه سابقا ولكنه يدين بشدة العوامل التى ادت الى تقويضه ، الممارسة السيئة الفاشلة ، (العمل الخاطىء نتيجة الفكر الخاطىء) أليس هذا القول لجمعة في احدى قصصه الوجه الاخر للمقولة الثورية المشهورة (ليس هناك عمل ثورى بدون نظرية ثورية) · اتساءل مرة اخرى هل كان الاستاذ فاضل ثامر جادا حينما جرد جمعة اللامي من التجربة الداخلية والفكرية ام انه يمزح ؟ أم شيء آخر ؟!

اما عن قصة موسى كريدى (طقوس العائلة) فيقول فاضل ثامر (نجد محاولة اوسع لجمع خطوط هذا العالم الضخم وكشف جوانبه المختلفة واجوائه السرية وكل ما يجرى وراء مظاهره الخارجية لاعبر موقف حيادى كما هو الحال فى قصة خضير عبدالامير بل عبر موقف نقدى تقييمى واضح) ويقول عنها ايضا (تناول العالم الداخلى للتجربة لا من حركة داخلية تربط ببطل يمارس هذه الطقوس بل عبر عيون مراقبين خارجيين يحاولون تجمع الاجزاء الكلية لهذه الطقوس دون الاستغراق في تجربة حسية صغيرة بالذات) ان قصة موسى كريدى (طقوس العائلة) التى استحقت كل هذا الكلام من فاضل

ثامر وكلاما لم اورده لطوله واغراقه فى المديح ، ليستا سوى تسجيل فوتوغرافى للطقوس الدينية ، وهو حين اراد نقدها لجأ الى المواجهة الالية بين الاضداد ، سقطت في السطحية ، فحين اراد ان يستهزىء بالدم المسيل المتجمع في البركة ، اختلق بول الطفل ، نقيضا ناتئا ازاءه ٠٠ وكنقيض للحماسة فى تأدية الشعائر والانغماس فيها من قبل الالاف المحتشدة دخل فى بيت ثلة يتسامرون ويتنادمون ، في الليلة نفسها ، وكنقيض للرجل الذى يؤدى هذه الطقوس ويضحى بدمه لارتباطه الحسىالموروث بهذه العادات ، تظهر زوجته بموقف مشين ، فهذه المواجهة المباشرة الميكانيكية بين الاضداد تدل على عجر القاص على تقديم موقف تقييمى نقدى ينبع من العلاقة الداخلية بين الاشياء ، لا ان يلوى مسار الاشياء وفق تصور سطحى للبناء القصصي يفضي به الى الوصول السريع الى النتيجة التى يريدها ، ومن قال ان النتيجة هي الهدف الاسمى في القصة ؟! وغير خاف ان الاضداد تربط بينها وحدة جدلية ، فيوجدان واحد الى جنبالاخر، واذا برزت جوانب احدهما وتحددت معالمه برزت جوانب ضده وتحددت معالمه تلقائيا ، فالقاص اذا ما تعرض للشر وادانه انما يكون قد اكد الخير ودعا اليه ، واذا عرى الزيف انما يكون قد اكد الصدق ، والتزم جانبه ، اما هذه المعادلات المتكافئة في قصة طقوس العائلة وهذه المقارنات الالية فلا تخلف عمقا ولا تثير احساسا بشىء واسع وكبير ٠٠ ولم ينبع موقف القاص من داخل الحدث ، بل برصد الحدث وترقبه باعين محايدة من الخارج ، لم ينبثق البطل من داخل جملة الاحداث ، ليحدث تحولا في مجراها ، ولم يواجهنا القاص بتنام حدثى فى القصة ، فمسار القصة هو نفسه من البداية الى النهاية وكان القاص يستطيع ان يكتفى ببداية القصة ، يكتفي بمجابهة نقيضين ببعضهما ، الزوج والزوجة مثلا،ان فاضل ثامر لم يضع الكتاب الشباب امام مستوياتهم الحقيقية ويلفت انظارهم الى الطرق التى توصلهم الى الارتقاء بها ، وقد استعمل اسلوب الرفع والخفض ، وهذا ناجم عن رغبته الشخصية في تأليق البعض ورفعهم ، وتقليل شأن البعض الاخر وحاول جاهدا ايجاد ثغرات وهمية في قصصهم فحين يصل الى الكلام عن قصة فهد الاسدى (طيور السماء) يقول (القصة التي قدمها لنا فهد الاسدى مليئة بالشعر والتحدى تكشف لنا عن عالم غريب وفريد) (هذا رفع) ولكن فاضل سرعان ما يلوى عنق الحقيقة ويختلق مسوأة فى قصة الاسدى (يبدو لنا البطل ، لا من لحظة التمرد بل من اللحظة التي رأيناه فيها يتقبل الموت بصمت) في رأيي ان مد العنق الى حبل المشنقة هو بحد ذاته تمرد ، تمرد على الاستمرار فى العبودية والاستعباد ، تمرد على الوضع الذى كان فيه فاقد الارادة ٠٠ كان (حلب) يشعر بقيمة اكبر في داخله وهو يرفع عنقه ليضعه في الحبل ، وكان موت (حلب) ذلك الموت الذى يخلق اثرا عميقا في النفوس ، كان فعلا يدعو للتأمل والانتقال الى الرفض ، والى التغيير ٠٠ انه موت بسيط ولكنه مؤجج ومثير ، لو ان حلبا بدأ من لحظة التمرد ، كما يريد الناقد ، لتحول الى بطل اسطورى مارد وجبار ، صحيح انه مزق علم الحكومة ولكنه ليس اوقيانوس الذى اشعل فتيل الثورة بوجه الهتلرية ، انه حلب بن غريبه الذى تعود ان يقول للجميع (نعم) ، انه يطالب فهد باسقاطات خارجية على شخصية حلب ، من اجل قيم فكرية مقننة ، ولو فعل فهد ذلك واظهر بطله فى مواقع الصمود والتحدى مباشرة لعد فاضل ذلك مثلبا وعزاه الى (المبالغة والتهويل والميلودرامية والحماسة السياسية) ولطالب (بموقف ينسجم اكثر او مستوى وعي البطل واستعداده) كما اراد من غازى العبادى حين ناقش قصته (الاعداء) ٠

ومما يلفت النظر ان فاضل ثامر في دراسته المطولة لم يكرسسوى بضعة سطور عن القاص المبدعمحمد خضير، واكتفى بتعريف سريع وفوقي له ، بينما افرد لقصاصين آخرين صفحات عدة ويبدو لي ان فاضل يتحاشى الولوج الى عالم محمد خضير كيلا يتعرض الى ابراز ملامحه وخصائص فنه التى ستطغى على اعمال بعض القصاصين الذين آلى على نفسه ابرازهم وتأليقهم ٠ ولولا ان محمد خضير قد فرض الاعتراف بمقدرته داخل القطر وخارجه ربما لما سلم من طعنات الناقد ، كما حصل للاسدى واللامي وغازى العبادى ، مع العلم انه لم ينج نهائيا حيث تعرض الناقد بالطعن بقصة (الشفيع) حينما تكلم عن قصة (طقوس العائلة) لموسى كريدى ٠ ولمست توقا لدى الناقد الى غمط (الارجوحة) بعض مكانتها لانه لم يناقشه بدقة وبطول نفس كما فعل مع بقية القصص فى المجموعة بل اكتفى بالعرض العام والوصف السريع ٠ وهناك حقيقة تتأكد من خلال دراسة فاضل ثامر ، تتعلق بميزاته كناقد ، هي ان فاضل ثامر لا يمتلك القدرة على الكشف عن النواحي الجمالية في القصة لذا يهرع الى المضامين ، ونستطيع القول ان نقده نقد مضموني بحت، لذا يضيع الكثير من خصائص القصص الجيدة ٠

---

١ ـ قصص عراقية معاصرة ٠
٢ ـ واقعية بلا ضفاف ٠
٣ ـ «مقالة لكاوتسكي اوردها لنين في كتاب (خطوة الى الامام ، خطوتان الى الوراء) ٠
٤ ـ دور الافكار التقدمية في تطوير المجتمع ، لكاستانتنوف ٠
٥ ـ الكلمة عدد تشرين الثاني ١٩٦٩ مقالة (أزمة القصة العراقية) لفاضل ثامر ٠

محاولة في تعريف الشعر الحديث

إذا أضفنا الى كلمة « رؤيا » بعداً فكرياً انسانياً ، بالإضافة الى بعدها الروحي ، تمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا . والرؤيا ، بطبيعتها ، قفزة خارج المفاهيم القائمة . هي ، إذن ، تغيير في نظام الاشياء وفي نظام النظر اليها . هكذا يبدو الشعر الحديث (*) ، أول ما يبدو ، تمرّداً على الاشكال والمناهج الشعرية القديمة ، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضهـــا .

هناك ، اذن ، في الشعر الحديث [illegible] وتخطٍ [illegible] تخطّي عصرنا الحاضر وتجاوزه لعصور الماضية ، في جميع الفنون ، وخاصة الحقل الفني . إنّ له ، بهذا المعنى ، حقيقته الخاصة — حقيقة العالم الذي لا يعرف المجتمـــع الحـــاضر ان يلمحه ، والذي يحمل الشاعر [illegible] عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية تمنعنا من رؤية الحقيقة ، كما هي ، أو الواقع ، كما هو ، والشاعر لا يرضى بمعنى الأشياء ، الذي تضفيه عليها العادة الاجتماعية ، مهما كان مفيداً ، ويبحث لها عن معنىً آخر . إذ يتكفل الشعر بهذه المهمة ، ينفصل عن التقليد والعادة ، ويصبح دوره في ان يوقظنا ويخلصنـــا من الخدَر — من الافكار المشتركة الضيقة . هكذا يدهشنا ويغير طرائقنا في الفكر والرؤية . إذاك لا بدّ من خلق شعري لا يتم ، كما يُنتظر عادة أن يتمّ .

أن نرى في الكون ما تخبئه عنا الالفة والعادة ، ان نكتشف وجه العالم المخبوء ، ان نكتشف علائق خفيـــة ، وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر

(*) تجدر الاشارة الى دراستين هامتين حول الشعر الحـــديث ، الأولى بعنوان « مستقبل الشعر في لبنان » ليوسف الخال ، ألقيت في الندوة اللبنانية عام ١٩٥٧ ، ونشرت في « محاضرات الندوة » في العـــام نفسه . والدراسة الثانية بعنوان « الجذور الاجتماعية لشعر الحرّ » لنازك الملائكة ، نشرت في مجلة الآداب أيلول ، ١٩٥٨ .

والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله – تلك هي مهمة الشعر الحديث وامتيازه في الخروج من الكلاسيكية ، حيث كان الشعر زخرفاً للأشياء ، أو إكليلاً للمرأة ، أو تمجيداً للشاعر : فقوام الشعر الحديث معنى خلاق تولدي ، لا معنى تصويري وصفي . إنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينه شار René Char ، « الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة الى الكشف . » ؛ ولذلك كان من خصائصه ان يعبر عن قلق الانسان الأبدي . الشاعر الحديث ، والحالة هذه ، متفرّد ، متميز في الخلق وفي مجال انها كائنة الخاصة ، كشاعر . وشعره مركز استقطاب لمشكلة كيانية يعانيها في حضارته وأمته وفي نفسه هو ، بالذات .

هكذا يمكننا القول إن الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة ، في معزل عن قوانين العلم . إنه احساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد ، موضع البحث والشك . وهو ، لذلك ، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية ، تمس الأشياء إحساساً عفوياً ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وكليتها اللذين يدركها التصور . ان الشعر الحديث ، من هذه الوجهة ، هو ميتافيزيك الكيان الانساني .

من هنا يتجه الشعر الحديث الى التعبير عن الحقائق التالية :

١ – إنه يتخلص من الحادثة ، لأن هناك تناقضاً بين الحادثة والشعر . فعلى الشاعر الحق أن يتناول من مظاهر العالم الأكثر ثباتاً وديمومة – المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل – ذلك ان الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل . ثم ان الشعر هو أقل انواع الفنون حاجة للارتباط بالزمان والمكان ، لأنه في غير حاجة الى مواد محسوسة ، ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها ، كما يفكر البعض . فجوهر الشعر ، كما يقول بودلير ، هو « السير دائماً ضد الحادثة » .

٢ – ولأن الشعر الحديث يتخلى عن الحادثة ، فهو يبطل ان يكون شعر « وقائع » ، او شعراً « واقعياً » كما قد يسميه غيرنا . إذ يصبح الشعر واقعياً ، يقترب من النثر العادي ، لأنه يضطر ، انسجاماً مع غايته ، ان يستخدم الكلمات وفق دلالاتها المألوفة . وهذا ، بالضبط ، ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم ، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة . هناك تناقض بين الشعر «والواقعية» كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين . فالشعر هنا يتناول افكاراً وآراء ومشاعر قبلية ، مسبقة ، قائمة في ذهنية الناس ، ويقتصر دوره على غنائها – على تصفيتها وعرضها في إيقاعات . ان

جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم « الواقعية ». انه يبدل هرمونيا « الواقع » بهرمونيا ابداعية ، ويجد حقيقة خاصة وراء « وقائع » العالم. إن على الشاعر المعاصر ، لكي يكون حديثاً حقاً ، أن يتخلص من كل شيء مسبق ، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة ذاتها ، لا فكرة أو قضية خارجية. وحقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها ، في عالم كامل. القصيدة المثلية حركة ، لا سكون ، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها او تصويرها لمختلف الاشياء والمظاهر « الواقعية » ، بل في مدى اسهامها باضافة جديد ما الى هذا العالم.

٣ – ويتخلى الشعر الحديث ، أيضاً ، عن الجزئية ؛ فلا يمكن الشعر ان يكون عظيماً إلا إذا كانت وراءه رؤيا للعالم. لا يجوز ان تكون هذه الرؤيا منطقية ، او ان تكشف عن رغبة مباشرة في الاصلاح ؛ او ان تكون عرضاً لايديولوجية ما ؛ إن الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر. إن الشعر – الاغنية ، الشعر – الوقائع المنظومة ، الشعر – الوصف ، ضد الشعر بمعناه الحديث. وهذه الأنواع من الشعر تتنافى مع التقدم ، انها ضعف وعجز. انّ معظم شعرنا المعاصر يكتفي من العالم بأن يعبر عنه بانفعالاته الفردية – بفرحه وحزنه [illegible] التجربة الانسانية. ولعلّ أهزل الآثار الشعرية [illegible] تكشف عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية. فالأثر الشعري الذي لا يكون بالنسبة للشاعر وللقارىء الا اشتفاءً أو إرواءً لغليل ، هو في الحقيقة ، كما يقول مالرو A. Malraux ضدّ الشعر. من المؤكد ان الشاعر يعاني أزمات نفسية ويحس بوطأة المجتمع. إلا ان معجزة الشعر هي ، على وجه الدقة ، ألا يعكس هذه المعطيات فقط ، بل أن يتجاوزها ويغيرها. ليس الاثر الشعري انعكاساً ، بل فتح. وليس الشعر رسماً ، بل خلق.

يمكن التكلم عن العاطفة والانفعال الشعريين ، شريطة الا نعني بها ، لحظة ذاتية من الحياة الروحية – لحظـةً جزئية متقطعة ، كما كانا في الشعر العربي القديم ، بل ان نعني بها شرطاً لاكتشاف جوهري – بحيث ان العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية ، فردية وكونية في آن معاً.

٤ – ويتخلى شعرنا الحديث عن الرؤية الافقية ؛ ففي معظم شعرنا المعاصر والقديم ، تبدو الحياة مشهداً ، او رسماً جميلاً. ولذلك تبدو فيه العلاقة بين الانسان والعالم علاقة شكلية. فهو ينظر الى الاشياء باعتبارها أشكالاً ، لا معاني او وظائف. ولهذا خلا من السحر الغامض – جوهر الشعر.

كان البعض يحاولون عن طريق الاحكام البلاغي ، ان يتغلبوا على أقبية الرؤية ، فيغرقون في شعر يتمترس وراء جدار من الألفاظ المنحوتة بالالفاظ ، ويتغطى بشقشقة اللغة وزخارفها : فتركوا لنا القصيدة – اللعبة ، او القصيدة – الحلية .

وحاول البعض الآخر ان يتغلبوا على هذه الاقبية بكابوس من التشابيه والأوصاف التي تتزاحم لتجري وراء الواقع والحيـــاة . أن نصور في الشعر يعني ان نجعل العالم قابلاً لأن يدركه النظر او الحس . ولكننا نظل هنـــا في سطح العالم. والشعر الحديث تجاوز السطح، ليغوص في الاشياء وراء ظواهرها ، حيث يمكننا ان نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقته على التجدد ، وأن نتحد معه . لا نبحث في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتهـــا ، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالانسان ووضعه . لا بـــد ان تضاف الى الصورة الشعرية ، الرؤيا ، فهما معاً يعيدان لنا التماس الضائع الحقيقي مع العالم الحقيقي .

وحاول البعض الآخر ان يعطوا هذه الاولية بعداً رومنطيقياً . لكن شعرهم ظل وصفياً في جوهره ، لأن الكلمة فيه تخرج من شحنتها لحظة النطق بها ، فهي لا تنمو ولا تتموج .

٥ – ويتميز الشعر الحديث عن سواه بالتركيب الكلي . ونحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تنقلنا في عصرنا وحديثنا . هناك مضامين قد تعد حديثة بالمعنى النسبي ، ولكن التعبير عنها لم يزل قديماً يقوم على الخطابية – خطابية الفكرة حيناً وخطابية العاطفة حيناً آخر – وعلى التركيب المباشر ، وعلى التشابيه والاوصاف والاستعارات التي تخلى عنهـــا الشعر الحديث ، واستعاض عنها بالصورة التركيبية : الصورة – الرمز ، او الصورة – الشيء . وهناك أساليب حديثة ، إلا ان مضامينها قديمة ، لأنها في ذروة ما توصف به ، بكاء جميل .

قضية الشكل

لم تصبح قضية الشكل في الشعر ، وفي الفن عامة* ، موضع جدل الا في القرن العشرين ، حيث أصبحت قضية جوهرية ، لانها تتعلق ببناء الاثر الفني ، هيكلاً ومضموناً . وفي تاريخ الشعر العربي لم تثر هذه القضية ، فيما نعلم ، كقضية قائمة بذاتها ، وإنما أثيرت بشكل غامض عام ، ومن ضمن قضايا عامة . فحين رفض أبو نواس ان يكتب بالطريقة التي سبقته ، وسخر منها ، قيل عنه انـه خرج على عمود الشعر العربي . هـــذه التهمة وجهت أيضاً ، بشكل خاص

الى ابي تمام . ونحن نستطيع ان نرى في ثورة هذين الشاعرين جذوراً غامضة ، بعيدة لثورتنا الحديثة .

يمكننا ان نتتبع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية خلال تطورها ، ويمكن ان نرى تغيرا ما في هذا الشكل ، إلا ان هذا التغير بقي سطحياً لم يلامس كيان القصيدة العربية ، فبقيت ، جوهرياً ، كما كانت دون تغير .

إذا كان عالم الشعر الحديث هو غير العالم المتواضع عليه ، أي العالم الذي لم يُحدد بعد ، فان « اكتشاف ما لا يُعرف يفترض أشكالاً جديدة » ، كما يقول رامبو .

والشكل الشعري هو أولاً ، كيفية وجود ، اي بناء فني . وهو ، ثانياً ، كيفية تعبير أي طريقة .

ان الشعر الحديث باعتباره كشفاً ورؤيا ، غامض ، متردد ، لا منطقي . وهذا لا بد له من التمرد على الشروط الشكلية، لانه بحاجة الى مزيد من الحرية – مزيد من السر والنبوة . فالشكل يجيء أمام [illegible] او الهدف . ومع ذلك ، فان تحديد شعر حديث خاص بنا نحن ، في هذا العصر ، لا يُبحث عنه ، جوهرياً ، في رفض الشكل ولا [illegible] الزائد عن شروط البيت ، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي ممارسة معرفة ، [illegible] المعرفة الخلاقة في الشاعر تظل فوق الاشكال الممكنة كلها .

ليس الشكل موسيقى ، لكنه نوع من البناء . لهذا يبقى ، ككل بناء ، قابلاً للتجدد والتغير . ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين اجزاء خارجية واقية شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من ان يكون مجرد قياس . وراء التناغم الشكلي الخارجي ، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر .

ان تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل ، وهي جاهدة ابداً في الهرب من كل انواع الانحباس في أوزان او ايقاعات محددة ، بحيث يُتاح لها ان توحي بشكل اتم ، الاحساس بجوهر متموج لا يُدرك ادراكاً كلياً ونهائياً ، ألا وهو جوهر عصرنا الحاضر . لم يعد الشكل مجرد جمال ؛ ففكرة الجمال بمعناها القديم فكرة باهتة ، وربما ماتت . ان للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال .

من هنا ، لا يمكن ان يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة ؛ ولو صح العكس لاصبح الشعر شكلاً من اشكال العلم .

لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة واصول لكتابة

قبلية . نقصد ان يتحرر الشعر من كل قالب مفروض ، والا يخضع لغير الفن .
إن للشعر الحديث أشكاله الخاصة . فالقصيدة الحديثة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، وبمعنى آخر ، لها نظامها الخاص . فشكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية ؛ هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها ، قبل ان يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقيَّم بشكل تجريدي ، لأننا حين نفصلها عن القصيدة ، تصبح شيئاً . ليس لشكل القصيدة الحديثة واقعية جمالية الا في حياة القصيدة — في حضورها كوحدة وكلّ . يمكن ان يعبر عن فنّية القصيدة بهذه الصيغة : طريقة القول هي اكثر أهمية ممـــا يقال . فالتكنيك الجديـــد هو من أهم العناصر الشعرية . ولذلك يجب ان تكون القصيدة شيئاً تاماً كاللوحة الفنية . واللوحة هي ، قبل كل شيء ، شكل ما . وهي متداخلة ومتقاطعة بحيث ان كل جزء منها يأخذ معناه من الكل . فالقصيدة ، بهـــذا المعنى ، نوع من الغائية الداخلية . هنا يتوحد ، في الشعر الحديث ، الشكل والمضمون توحداً جوهرياً . إن النظر الى الشكل بحدّ ذاته ، اي الشكلية — قتل للأثر الفني ، مثلما كان على حال المضمون بحدّ ذاتـــه يقوّض القصيدة ، اذ يعريها من الشكل ، وان على حال الشكل بحد ذاته ، يهدمها ، إذ يردها الى عنصر شكلي .

ان واقع القصيدة ، كحضور نفسي — فني ، كمضمون ما ، هو شكلها . فشكل القصيدة هو القصيدة كلها : لغة غير منفصلة عن الرؤية ، ومضمون ليس منفصـــلاً عن الكلمات التي تفصح عنه . فالشكل والمضمون وحدة في كل اثر شعري ناضج ، وهي وحدة تعايش أصيل . ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تكتنف في هذه الوحدة . هكذا يبدو ان القصيدة الحديثـــة قصيدة حركة — مقابل القصيدة القديمة التي هي قصيدة ثبات ومقاومة — ومن هنا ، لا نهائية الخلق الشعري .

من القضايا الشكلية — البنائية التي تثار ضد الشعر الحديث ، قضية التعبير بغير الاوزان التقليدية ؛ فحيث لا تكون أوزان ، في رأي من يثيرونها ، لا يكون شعر .

ان تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي ، سطحي ، قد يناقض الشعر ؛ إنه تحديد للنظم لا للشعر . فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثر خالياً ، بالضرورة ، من الشعر . وبالمقابل ، فان قصيدة النثر يمكن ألا تكون شعراً . ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والاوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية ، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر . أول

هذه الفروق ، هو ان النثر اطراد وتتابع لافكار ما ، في حين أن هـذا الاطراد ليس ضرورياً في الشعر . وثانيها ، هو ان النثر يطمح لان ينقل فكرة محددة ، ولذلك يطمح لان يكون واضحاً . اما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً ، او تجربة روحيـة ، ولذلك فان اسلوبه غامض ، بطبيعته . والشعور هنا فكرة ، الا انها لا تكون منفصلة عن الاسلوب ، كما في النثر ، بل متحدة به . ثالث الفروق هو ان النثر وصفي تقريري ، ذو غاية خارجية معينة ومحددة . بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائماً حسب السّحر الذي فيه ، وحسب قارئه .

لا يجوز اذن ان يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي ، أو للوزن والقافية ، فمثل هـذا التمييز شكلي لا جوهري . ومن جهـة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً او نثراً معجزاً . اذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة ، بل فرق في الطبيعة .

قضية اللغة

اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير [illegible] لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسّها مسّاً عابراً . وعلى الشعر الحديث إذن أن يستبدل لغـة التعبير بلغة الخلق . وليس الشاعر الشخص الذي يعرف [illegible] ليعبر عنه ، بـل الشخص الذي يخلق اشياءه بطريقة جديدة . لا يزال البعض ينظرون الى الكلمة نظرة غائية ، فهناك ، في زعمهم ، كلمات شعرية ، وكلمات اخرى غير شعرية . فكأن القصيدة عندهم نوع من الكيمياء او الفسيفساء اللفظية . لكن ما من كلمة هي شعرية بذاتها اكثر من غيرها . هنالك كلمات تتضمن في استخدامها ، أولا تتضمن ، طاقة شعرية . ان للكلمة عادة معنى مباشراً ، ولكنها في الشعر تتجاوزه الى معنى اوسع وأعمق . لا بد للكلمـة في الشعر من ان تعلو على ذاتها ، ان تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير الى اكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تحديداً دقيقاً او عرضاً محكماً لفكرة او موضوع ما ، ولكنها رحم لخصب جديد . ثم ان اللغة ليست كياناً مطلقاً ، بل علينا ان نخضـع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً . فهي اذن ليست جاهزة عند ذاتها ؛ انها تشرق وتصير . علينا في الشعر ان نخرج الكلمات من ليلها العتيق ، ان نفيئها بغتة ، أن نغير علائقها وان نعلو بأبعادها .

اذا كان الشعر الحديث تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما

او في العالم كله ، فان على اللغة ان تحيد عن معناها العادي ، ذلك ان المعنى الذي تتخذه عادة" لا يقود إلا الى رؤى أليفة ، مشتركة . ان لغة الشعر هي اللغة الاشارة ، في حين ان اللغة العادية هي اللغة الايضاح . فالشعر الحديث هو ، بمعنى" ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم ان تقوله . ان الاثر الشعري الحديث مخاطرة : مخاطرة في التعبير بلغة انسانية عن انفعال او حقيقة لم تخلق اللغة الانسانية للتعبير عنها . ما لا تعرف اللغة العادية ان تترجمه ، هو احــد مواضيع الشعر الحديث . يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة" ، يصبح ثورة ضد اللغة .

ان الشعر الحديث نوع من السحر لانه يهدف الى ان يجعل مما "يفلت من الادراك العقلي ، مدركاً . كان الشعر القديم شعراً عقلياً بمعنى" مــا ، أي شعراً يحيا في عالم منسجم ويصدر عن عقلية منسجمة . امـــا عالم اليوم ، فهو عالم غير منسجم ، والشعر الحديث صورة عنه . مهمة اللغة هي ، اذن ، ان تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة ، او على الاصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه . صحيح" انه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه ، ولكن ذلك ليس بفضل وجود اللغة ، كمفردات ، بل بفضل وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ الى كل شيء . ليس على [illegible] ان [illegible] عن فكرة ، بل ان تخلق الموضوع [illegible] .

لقد انتهى عهد [illegible] القصيدة كيمياء لفظية . اصبحت القصيدة كيميــاء شعورية . وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر . القصيدة الحديثة اذن ، تركيب جديد يتعرض فيه ، من زاوية القصيدة وبوساطة اللغة ، وضع الانسان المعاصر .

قضية الغموض

ان رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم ، ورفض الظواهر الثابتة التي تظل هي هي ، ورفض شرحها — ان هذا كله ولد عند الشاعر الحديث واقعاً سديمياً مختلطاً ، غامض المعنى ، من جهة ، وولد ، من جهة أخرى ، ذاتية تحيد عن العالم ، ان لم تحاول الانفصال عنه . وهذا يعني ، بكلام آخر ، فقدان الافكار المشتركة بين الشاعر والقارىء، وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة .

هناك اذن تنافر" بين الشاعر والعالم او القارىء . لقد صار الشعر الحديث الشخص الشاعر نفسه ، أو كاد . ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر

الحديث وأكثرها اصالة وعمقاً .

هذا التنافر هو ، شعرياً ، الغرابة . و« الجميل غريبٌ دائماً » ، كما يقول بودلير ؛ اذ الغرابة هنا هي الجدة . ومن مقومات الغريب انـــه لا يُفهم . هناك امثلة على الغرابة وعدم الفهم حتى في العلم والفلسفة والتصوير . لم يفهم اينشتاين رياضيو عصره . واستخف الكثيرون بعـــالم نيتشه . ولم يكن احد يقيم اي وزن للوحات فان غوغ . هنا ، على وجه الدقة ، يكمن معنى التجديد . إذ ليس التجديد ان تحمل الماضي يتطاول ويتمـــد ، بل ان نقطع بين طرائقنا ورؤانا الشعرية وبين طرائق الماضي ورؤاه . وعلامة هـــذا القطع هي هذا التنافر .

ان الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا المعاصرة في غيثهـــا وخللها . انه صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة . لذلك نحن نذكر هؤلاء الذين يثورون في وجه قصائد غير مفهومة ، بأن عقلهم يثور ، غريزياً ، ضد خطٍ مستقيم هو منحنٍ في الحقيقة كما بين لنا اينشتاين ، او ضد جزيءٍ هو في الوقت ذاته موجة ، كما بينت لنا الفيزياء الحديثة . كنا في الماضي نحب ان تكون القصيدة وصفاً او حلية وتأوهات تسكن في الحنجرة وغنائية حماسية الجملة الشعرية ، و[illegible] القصيدة تشكل بذلك [illegible] نراها ائتلافاً لما لم نره ولم نشعر به ابداً .

من هنا كراهية المنطق الحسابي في الشعر الحديث . فهذه الكراهية خاصة من خاصياته الرئيسية . ان حب المنطق هو من مميزات سكان عـــالم منتظم ، مميزات انسان يحيـــا في انسانية موقنة لها عوامل يقينها ، حتى أنها اذا صادفت امامها اسراراً او مخاوف ، سرعان ما تألفهـــا وتصيرها انيسة لينة . الا ان الانسان الذي يحيا في عالم غير يقيني ، يتجنب المنطق ولا يخدع به . انه يحسب نفسه مغامراً ، ازاء صدف خطرة تتطلب جرأة اكثر مما تتطلب احتراساً .

اذ يتخطى الشعر الحديث العـــالم المغلق المنتظم ، يزدري الاسس التي قامت عليها حياتنا ، ويؤمن بعالم مجهول لم يعرف بعد . استطاع الشعر في الماضي ان يلعب دوره في مثل ذلك العالم ، فانحصر غالبـــاً في مهمة ترتيلية او غنائية ، لانه كان يطمح لان يجمّل او لان يضفي صفات الكمال على الاشياء . الآن يطمح ليس لان يعرض الاشياء في شكل جميل ، سار او مؤلم ، مما يستطيع كل ذي بصر ان يحس به ، بل لان يكتشف ويعرّي ما لا يقدر بصرنا ان ينفذ اليه . كاد شعرنا العربي القديم يجهل دخيلاء العالم . وهذه الصعيبية التي تقربنـــا من

الاشياء وتتيح لنا ان نعمقها وننفذ اليها ، معدومة فيه ، تقريباً . ومن مهمة الشعر الحديث ان يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدخيلاء وهذه الصميمية .

ربما ازداد الآن وضوحاً معنى التنافر الذي اشرنا اليه . وقد يتضح اكثر اذا عددنا بعض مظاهره . فمن مظاهره التكنيك الفني الجديد : حذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه ، وعرض الصور مهما كانت عنيفة ، كأنها بداهة معيشة ، والانفعال المعقد المرهف ، وتداخل الصور والمشاعر والرموز ، وتجاورها ، والمزج بينها — هذا كله يباغت حيرة القارىء ويدهشه . ومن مظاهر هذا التنافر ، اضطرار الشاعر لأن يحمّل الكلمات معاني لا تحملها ، أو لم تتعود ان تحملها . وبكلام آخر الانشقاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه . ومن مظاهره ايضاً ان الشعر الحديث لا مثل له ، لأنه يهدم المقولات التقليدية في تحديد الشعر وكتابته . ومن مظاهر هذا التنافر عمق الشعر الحديث . كان الشعر القديم يحيا في سطح المادة والعالم ، كان وصفاً للواقع ، ولهذا كان خارج الواقع الحي . والشعر الحديث محاولة للنفاذ الى أعماق الواقع ، وراء الظاهر والسطوح — وصوب الخارق والفائق .

الحق انه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر ان ندرك معناه إدراكاً شاملاً . بل لعل مثل هذا الادراك يفسد هذه المتعة . وذلك ان الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة — ولذلك هو قوام الشعر . الا ان الغموض يفقد هذه الخاصية ، حين يكون دلالة لتهويمات مفرطة وأحاجي [illegible] . هناك غموض ناتج عن ان الشاعر عجز عن التعبير عنه بالكلمات ، وتكون القصيدة في هذه الحالة ليس أكثر مما يقوى الكلام على نقله . وهناك غموض ناتج عن العبث في القصيدة وعن لا معناها .

ان القصيدة الغامضة هي كل قصيدة لا تعكس شيئاً ، لا توحي شيئاً ، لا تثير انفعالاً ما . يمكن ان تحذف هذه القصيدة ليس فقط من الشعر ، بل من حقل الحساسية المتمرنة ايضاً . ومن جهة اخرى يمكن قصيدة ما ، ان تكون واضحة بالمعنى العادي ، لا سرّ فيها ولا سحر ، عمق — الا انها هي ايضاً يجب ان تحذف من الشعر ، لانها لا تقدم خلقاً جديداً لشيء ما ، او لتطور ما .

كيف نفهم ، والحالة هذه ، حركة الشعر الحديث ؟

نفهمها اولاً ، بالتعاطف معها . فالشعر الحديث تجربة شاملة ، معقدة ، جديدة ؛ وهو ، ككل تجربة ، يحتاج في فهمه الى الروح الايجابية ، والى التعاطف . ونفهمها ثانياً بأن نخلص وعينا وعقليتنا من الامور التالية :

١ – السلفية ، فالعقلية السائدة في بلادنا عقلية سلفية يتبع مثلها الأعلى من الماضي لا من المستقبل .

٢ – النموذجية ، وأعني بها ان الكمال الشعري من وجهة نظر العقلية السائدة ، كان سابقاً في التراث الشعري العربي . وعلى الشعراء في المستقبل ان ينسجوا على منواله . فليس لمتأخر الشعراء ، كما يقول ابن قتيبة ان يخرج على مذهب المتقدمين .

٣ – الشكلية ، فالتعلق بالنموذج ادى الى التعلق بالشكل . فليس الشعر ، من وجهة نظر العقلية السائدة ، رؤيا ، بل صناعة ألفاظ . ان الشعر العربي ، من هذه الناحية ، لا ينبع من كيفية رؤيا العالم وخلقه ، بل من كيفية رؤيته وصنعه .

٤ – التجزيئية ، فلا تنظر العقلية السائدة الى القصيدة ككل وكوحدة ، بل تنظر إليها كأجزاء منفصلة مستقلة . « وينفرد كل بيت بأفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، واذا أفرد كان تاماً في بابه في مـدح او تشبيب او رثـاء ... » (ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٥٢٠ بيروت ، ١٨٧٩) .

٥ – الغنائية الفردية ، فقد تعودت العقلية في العالم العربي على فهم وتذوق الشعر العربي الذي [illegible] ، أن يمثل [illegible] الشاعر كفرد ، او أوضاعه الاجتماعية [illegible]

٦ – التكرار ، فالثقافة العربية ثقافة ثابتة وتكرار . انها تدور ضمن عالم مغلق ، محدد قبلياً ، لا حركة فيه . فحقائق هذه الثقافة ، حقائق ابدية ، أزلية ، لا « يجوز » تخطيها .

وبعد ، هل يمكننا ان نقيّم الشعر الحـديث ؟ اني أرى ، شخصياً ، ان تقييمه في هذه المرحلة سابق لأوانه . إلا اننا بشكل عام ، ودون الدخول في التفاصيل ، نستطيع ان نقول بكل تواضع وموضوعية ، أن الشعر العربي ، وبخاصة في الحركة التي تمثلها مجلة « شعر » ، آخذ في تحول وتطور خلاقين لا مثيل لهما في تاريخه . إنه الآن ، يتجه – وعلى وجه التحديد – في مجلة « شعر » ، لان يصبح ذا بناء تركيبي سنفوني ، يتيح له ان يحتضن الحياة كلها والواقع كله . إن هندسة داخلية خفية تسيطر عليه وتوجهه . مقابـل القصيدة – الكلمة ، والقصيدة – الصورة ، والقصيدة – الانفعال ، وهي نماذج أصبحت تاريخية ، تترتب القصيدة الحديثة ، القصيدة – الرؤيا . القصيدة هنـا ليست صدفـة ، أو مجرد تلبية لمزاج معين ، ليست بسطاً او عرضاً لردود فعل من

النفس إزاء العالم : هي ليست مرآة للانفعال – غضباً كان أو سروراً ، فرحاً أو حزناً ، وانما هي حركة ومعنى تتوحد فيها الاشياء والنفس ، العالم والفكر . انها بهذا المعنى القصيدة – الواقع بكل أعماقه وابعاده ؛ أو القصيدة – الحياة .

ومع ذلك فلعل أعظم ما تقيم به الحركة الشعرية الحديثة ، بتجسيدها الأعمق والاكمل في مجلة « شعر » هو انها حركة مكرّسة في هذه الآونة للبحث ، للكشف ، للتقدم البطيء . انها جهد حياتنا المعاصرة وتوترها ، لكي تنمو وتتفتح وتتكامل ، بدون حد .

أدونيس



السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 54
1 ديسمبر 2004

محمد تيمور ونشأة القصة القصيرة

عبداللطيف الطاهر الزكري

تضاربت الآراء حول أول منشئ للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، «فقد رأى كل من المستشرق الروسي كروتشوفسكي، والألماني بروكيلمان، والفرنسي هنري بيرس، أن قصة (في القطار) التي نشرت عام 1917 في جريدة السفور لمحمد تيمور هي أول قصة فنية متكاملة ظهرت في اللغة العربية، وهو رأي قال به كذلك عباس خضر»[(1)]. إلا أن عبدالعزيز عبدالمجيد يرى رأياً آخر، حيث يذهب إلى أن قصة ميخائيل نعيمة (سنتها الجديدة) هي أول قصة فنية في الأدب العربي الحديث[(2)]. وقد نشرت هذه القصة سنة 1914، أي بثلاث سنوات قبل نشر محمد تيمور قصته المذكورة.

ويذهب إلى هذا الرأي محمد يوسف نجم «ولكنه ذهب إلى قصة (العاقر) التي نشرت عام 1915 هي أول قصة فنية عربية»[(3)]. وأياً كان الرأي بشأن نشوء القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فإن الراجح أن محمد تيمور هو الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وذلك بقصصه المتضمنة في مجموعة (ما تراه العيون) المكتوبة سنة 1917، وقد انطبعت قصص هذه المجموعة بسمات الواقعية، فقصص المجموعة إطلالة نقدية على ما يمر في الواقع العام للحياة الاجتماعية المصرية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين المنصرم، وعلى الرغم من مداهمة الموت مبكراً لمحمد تيمور، إذ انقصف عوده «في ريعان شبابه»[(4)]. «ولم يكد يشع نجمه فيجذب إليه العيون حتى خطفها وهو يهوي أمامها محترقاً كالشهب»[(5)] فإنه أثبت جدارته الريادية، لقد تمكن محمد تيمور من الاطلاع على الثقافة الفرنسية خاصة وأنه سافر إلى

فرنسا لإكمال دراسته[6]. ومما أثاره قصص جي دي موباسان، إذ تأثر بها تأثراً كبيراً ظاهراً في مختلف قصص مجموعته (ما تراه العيون)[7]، وبالأخص في قصته (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!) حيث يدلي بهذا التصريح في مستهلها: «هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير: بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها، ممصراً كل شيء فيها، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب، واتبع المعرب في ذلك خطة توليستوي في قصصه التي نقلها عن موباسان». وعلى الرغم من أن محمد تيمور أغفل ذكر قصة موباسان التي قام بتعريبها، فإن الباحث يهتدي إليها بسهولة. وقصة موباسان التي عربها ومصرها محمد تيمور هي (ضوء القمر) المتضمنة في مجموعة تحمل العنوان ذاته»[9]. «لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره، وواءمت بين الشكل والمضمون فيها، وجعلت من الشيء العادي مادة للأدب. استقت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة، وانتقت شخصياتها من بسطاء الناس ونبلائهم، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة التوهج...»[10]. ومثل هذا يقال عن محمد تيمور الذي كان يحتذي حذو موباسان في قصصه ويقتبس منه ما يساعده على بناء عالمه القصصي. هذا العالم الفسيح الذي يصور فيه حياة الناس في بساطتها وعفويتها. وعن نشوء القصة القصيرة العربية الحديثة يقول الطاهر أحمد مكي: «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة...»[11]، ولقد كان لمحمد تيمور دور كبير في نشوء القصة، وتحفل قصصه الواردة في مجموعة (ما تراه العيون) بالناس البسطاء والنبلاء معاً.

وتحتوي مجموعته هذه على ثماني قصص هي (في القطار)، (عطفة الـ... منزل رقم 22)، (بيت الكرم)، (حفلة طرب)، (صفارة

العيد)، (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!)، (كان طفلاً فصار شاباً)، (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). كما تتضمن المجموعة رواية قصيرة غير مكتملة تحت عنوان (الشباب الضائع).

تتنوع العوالم الدلالية في قصص المجموعة، ففي القصة الأولى (في القطار) يعالج محمد تيمور وضعية الفلاح، وقد اختار القاص لهذه المعالجة شخصيات مختلفة الانتماء والمشارب. وأنطق كل واحد بموقفه ليبرز وضعية الفلاح المتردية ويكشف عن المسؤول عن هذا التردي. ويبدو - من الحوارات أن الرأي السائد هو إبقاء الفلاح على جهله وعذابه. لكننا نستنتج من القصة ميلها لإنصاف الفلاحين بعد تعرية وضعيتهم المزرية بسبب تفشي الظلم الاجتماعي. نقرأ من أجواء هذا الموقف لإحدى الشخصيات: «- الفلاح حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم، وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً، وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين»[12].

أما القصة الثانية فتحمل عنوان (عطفة الـ... منزل رقم 22) وتدور حول الخيانة الزوجية. يجري حوار بين السارد المشارك في أحداث القصة وبين زميل له في العمل الإداري، حول النساء فيؤكد زميل العمل للسارد أن النساء كلهن خائنات، لكنه يستثني زوجته لوقوعها تحت رقابة أمه. وبالصدفة يغوي السارد امرأة في الشارع فإذا به يكتشفها زوجة صديقه. والسارد وصديقه يعيشان على هواهما. وهذه القصة في عمقها تصوير للرذائل والمباذل الاجتماعيه وهي تعرية واقعية لحياة الموظفين الصغار.

تحمل القصة الثالثة عنوان (بيت الكرم)، وتهتم هذه القصة بكشف تحلل طبقة الأثرياء، وإفلاسهم بسبب ما يسرفون فيه من رذائل الشراب

والغناء. وتفضح القصة شرور الفقراء والأغنياء على السواء. وكيف أن الفقراء يتعلقون بأذيال الأغنياء وكيف يجود هؤلاء بسخاء وافر على من يتعلق بأذيالهم. نقرأ من القصة: «وعاد الجميع للعزف والغناء والرقص، ودار الشراب بالرؤوس، فكنت تسمع في الغرفة النكات والشتائم، إلى أن تملك التعب على القوم نفوسهم، فاستسلموا إليه وسقط بعضهم على الأرض لا حراك به، واستأذن من تبقى له شيء من قوة تحمله إلى بيته، إلى أن خلا المكان إلا من النائمين، وكان البيك ملقى على مقعد، وبجواره الزائر ذو المنظار الأسود، يفتش في جيوبه، ولما انتهى من عملة نادى إدريس البربري ليحمل سيده إلى «الحريم»...»[13].

في القصة الرابعة (حفلة طرب) يهيمن الوصف المنصب على الشخوص، يلتقي السارد بصديق له لم يره منذ سنين، فيدعوه إلى حفلة طرب وغناء. يستجيب السارد للدعوة فوراً، خاصة وأنه يتذكر حرمانه من صالونات الغناء التي تنعّم في أجوائها عندما كان في باريس، وتخلو القصة من المغزى الفكري إلا ما كان من أمر حب الفن والجمال بشكل عام.

تحمل القصة الخامسة للعنوان (صفارة العيد) وهي قصة طفل يتيم محروم من عطف الأبوين ومن كل مباهج الحياة، يوجد وسط أطفال مبتهجين منعّمين بملذات اللعب، يملكون صفارة العيد، تلك الصفارة التي لا يملكها (علي) الطفل اليتيم الفقير. لكنه سيملكها بعد عراك مع أحد الأطفال، ذاك العراك الذي كان مباراة تنافسية، جاء في القصة: « - سأصارعة فإن تفوق علي أعطيته صفارتي، وإن تفوقت علية صفعته أمام الجميع. فصفق الأطفال استحساناً، وقطب (علي) وجهه، وشمر عن ساعده، فكنت ترى عند التحام جسمه بجسم رفيقه صورة غريبة على وجه كل واحد منهما، الأول يدافع عن صفارته، والثاني يدافع عن شرفه،

والفرق بين الصفارة والشرف كبير، وتغلب (علي) على رفيقه وألقى به على الأرض وهو ممسك بتلابيبه، وفرّق بينهما الرفاق، فقام (علي) وهو رافع الرأس وقال:- أين الصفارة؟ »[14].

القصة السادسة موباسانية عنوانها (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!)، يكمن مغزى هذه القصة في انتصار الحب وإزالته لكل المعوقات التي تحول دون تحقيق سعادته، والفضل في ذلك يعود إلى ما تحفل به الطبيعة من نعيم الجمال. فالجمال الظاهر في أشياء الطبيعة يحث على السؤال: (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!) فيكون الجواب: خلق نعيم الطبيعة للمحبين الأوفياء في حبهم ولو كانوا من طبقات اجتماعية متباينة تباين الفقر والغنى، وهذه القصة تمصير لقصة جي دي موباسان (ضوء القمر) السالف ذكرها. وموباسان نفسه يجعل الحب ينتصر في قصته، ولعل هذا روح القصة التي قصدها محمد تيمور من قوله إنه لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب. نقرأ من أجواء القصة «خرج البيك من مخبئه وهو ساكن صامت، وسكت هنيهة يفكر، ثم نظر للسماء وللنهر وللأشجار، لهذا الجمال الطبيعي، لهذه الجنة الدنيوية، لذا النعيم الحيوي، وقال لنفسه بعد أن فكر قليلاً فيما رآه وفيما سمعه (ربي إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمري ما تلك إلا جنة الحب!!) ورتل آيات من القرآن ودخل إلى منزله، وقد علت شفتيه ابتسامة تعبر عن هنائه وغبطته»[15].

(كان طفلا فصار شاباً) هو عنوان القصة السابعة، جاء في خاتمتها «لقد كان طفلاً جميلاً فكانت تحبه مربيته كأم حنون، والآن صار شاباً جميلاً فأحبته مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها. فياللعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة»[16].

تلخص خاتمة القصة عالمها الدلالي، فهذا محجوب الطفل ينال رعاية مربيته كأم رءوم، وها هو ذا يصير شاباً يافعاً يبادل بنت الجيران

حباً بحب، وإذا بالمربية تنغص عليه حبه بمراقبتها الشديدة وبتهديدها له بخبر إيصال حبه إلى أبيه لكنها في سريرتها تعشقه وتغار عليه، وفي النهاية تكشف حبها له....

أما القصة الثامنة والأخيرة في مجموعة (ما تراه العيون) فتحمل عنوان (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). هذه القصة رسالة نصح إلى كل من يتعلق بأوهام الجاه والرتب العالية، ودعوة صريحة إلى عمل الإحسان للحصول على الراحة الروحية.

بهذه القصص الثماني الممهورة كلها بتاريخ (1917)، حاز محمد تيمور على ريادة القصة القصيرة العربية الحديثة. يقول عزيز أباظة في تقديمه لمجموعة (ما تراه العيون): «في هذه الحقبة - أيها القارئ العزيز - بدأ محمد تيمور يكتب، وأخذت أكمام ملكاته تتفتح وتتضح وتزكو. ونستطيع أن نحدد السنوات الخمس التي تقع بين عامي: 1917 و1921 بأنها السنوات التي شهدت أكرم إنتاج محمد تيمور كله من قصص ومسرحيات. فإذا تم لك علم هذا فقد تبينت - في غير كبير جهد - أنه رائد من الرواد في هذا الميدان الضخم، وأنه من السابقين الذين يقع في ذمتنا أن نرعى حقهم، وأن نذكر فضلهم، وأن نغفر زللهم، فهذه المجموعة التي بين يديك - كما ترى - تجمع طائفة من القصص القصيرة. كما تضم قصة طويلة لم تتم فصولها، تركها كاتبنا كلحن ناقص نستبين فيه الحلاوة وإتقان الصنعة. ولئن فاتنا في هذه القصة اكتمال العمل الفني، فلم يفتنا أن المؤلف قد هدانا - عندما حيل بينه وبين متابعة الكتابة - إلى الفكرة التي كان يبني عليها، وإلى الأهداف التي كان يترامى إليها»[17].

الهوامش

1) د. علي نجيب عطوي: تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية. بيروت. منشورات دار الآفاق الجديدة. الطبعة الأولى 1982. صفحة 52. وهو يورد اسم محمود تيمور عوض محمد وهذا خطأ منه.

2) نفسه ص 53.

3) نفسه ص 53.

4) يحيى حقي: فجر القصة المصرية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987، ص 59.

5) نفسه ص 59.

6) نفسه ص 59.

7) محمد تيمور: ما تراه العيون. القاهرة. الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.

8) نفسه ص 57.

9) جي دي موباسان: ضوء القمر. باريس. المكتبة الجديدة الفرنسية 1999. وترد القصة المذكورة من ص 11 إلى ص 18.

10) نادية كامل: الموباسانية في القصة القصيرة. القاهرة. مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع 1982 ص 190.

11) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة - دراسة ومختارات. القاهرة. دار المعارف ط 2 1978 - ص 186.

12) محمد تيمور: ما تراه العيون. مصدر مذكور ص 9.

13) المصدر نفسه ص 32.

14) نفسه ص 51.

15) نفسه ص 61.

16) نفسه ص 70.

17) المصدر ص

* * *

سوريا

الآداب الأجنبية

العدد رقم 40

1 يوليو 1984



مداخل إلى نظرية الأدب (1)

البنيوية والأدب *

تزيفتان تودوروف

ترجمة : د. عبد النبي اصطيف

ثمة غرابة في عنواني أود أن أشير إليها منذ البداية . مهما كان المعنى الدقيق لهذا المصطلح ، فإن « البنيوية » Structuralism هي اتجاه في التطورات الأخيرة لعلوم اجتماعية عدة . وهكذا فإن الكلام يكون ذا معنى عند الحديث ـ دعنا نقول ـ الأنثروبولوجيا والبنيوية ، اللغويات والبنيوية . ولكن التوازي يختفي عندما ننتقل إلى تركيب كـ « **الأدب والبنيوية** » ففي الحالات السابقة كان بإمكاننا أن نربط بين علم متميز ذي منهج محدد ، على حين أن ميداناً للبحث ، وليس علماً ، يظهر في المثال الثاني وفي الترتيب نفسه : الأدب وليس العلم الأدبي .

إن هذه القرابة ليست من ابتداعي ، فتوزيع الأقسام في جميع جامعات الأقطار المألوفة لديّ يعكسه . إذ نجد أن لدينا اللغويات ، والاقتصاد ، والفيزياء ، وعلم النفس جنباً إلى جنب ، وفجأة تظهر أسماء مغايرة الخواص

(*) انظر Tzvetan Todorov , « Structuralism and Literature » , in Approaches to Poetics , Edited with a Forward by Seymour Chatman , Columbia University Press , 1973 , P P . 153 - 168 .

كـ « الأدب الإنكليـزي » و « الأدب الفـرنسي » و « الأدب الـروسي » . . . إلـخ . علوم من جهـة وميـادين معـرفة من جهة أخرى . ولتتخيل ما يمكن أن يحدث لو أن كليـات الـعلوم الطبيعيـة قسمت بشكـل مماثـل إلى : « قسم الأرض » و « قسم الجـو » و « قسم البحـر » ، ولتتخيـل المختصـين في قسم الأرض يحاجون في تفوق « المنهج » الفيزيائي أو الكيميائي أو الحسابي . ولكن هذا ما يحدث تماماً في قسم اللغـة الإنكليـزيـة مثـلاً ، حيث يقوم التنافس بين أولئك الذين يفضلون منهج التحليل النفسي ، أو المنهج الاجتماعي ، أو المنهج اللغـوي (فهـذا ما يحدث في فرنسـا على الأقـل)(1) . وسبب هذا واضـح . فدراسة الأدب لم تعتبر في يوم من الأيام علماً في ذاته ولذاته . إنني أكرر بالطبع مجرد حقيقة بسيطة . ولكن بساطتها نفسها يمكن أن تكون نقطة انطلاق جيدة لي ، ما دام التحليـل البنيـوي للأدب ليس إلا محاولـة لتحويل الدراسة الأدبية إلى معـرفـة علمية . وأنا بالطبع لا أعني بمصطلح « علمية » استخدام المخابر والجـرذ الأبيض أو الحـواسب الآلية . ولكني أشير بالأحرى إلى معناه الأعم : جملة متسقـة من المفـاهيم والمنـاهـج تهدف إلى معرفة القوانين الضمنية . وبهذا الـوجـه تكتسب كلمـة « البنيـوية » في سياقنا معنىً « مختلفاً » عن المعنى الذي تكتسبـه في الأنـتر وبـولـوجيـا واللغويات . فالأخيران علمان موجودان لتوهما ، والمنهـج البنيـوي هو مجرد منهـج واحـد بين المناهج الأخرى . ولهذا فإننا ما فتئنا نشهد صراعاً بين اللغويات البنيوية (التصنيفية) واللغويات التحويلية ، رغم أني لن أعطي ، على أي حال ، مصطلح « بنيوي » « Structural » تعريفاً ضيقاً كهذا . إذ يمكن لعلم التصنيف والتحويلات كليهما أن يكونا بنيويين في رأيي .

إن هذا الطموح ـ الانتقال من الأدب إلى علمه : فن الشعر Poetics ـ يتضمن على الأقل خيارين هامين نواجه في كل منهما نوعاً مختلفاً من المقاومة .

فأولاً ما دام الأدب نفسه ينبغي أن يصبح موضوعاً لدراسة مستقلة ، فإنه يمكن أن نميز مدخلنا بأنه **داخلي** « Internal » مقابل **خارجي** « External » . وأعني « بالخارجي » أي مدخل (رغم تبعيته لعلم محدد) يعيد الأدب إلى مجرد مادة توضّح موضوعاً آخر غيرها . فعلى سبيل المثال ، إن موضوع الدراسة في المنهج النفساني للأدب هو البنية النفسانية للمؤلف سواء أكانت تلك البنية عقدة أوديب ، أو الأنا المدمرة . وعلى نحو مماثل إن المدخل الماركسي يتناول في الحقيقة البنى الاجتماعية المعاصرة للحوادث المقدمة في الكتاب أو حياة المؤلف ، والأدب في كلتا الحالتين يُرَدّ إلى مجرد وسيلة لمعرفة أشياء أخرى (النفس ، والمجتمع) أما هو نفسه فإن في الحقيقة لا يدرس . ونحن نتفق هنا مع باحثي الأدب الآخرين في أننا بهذه المحاجة نواجه معارضة العلماء الاجتماعيين الآخرين الذين يتجاهلون الطبيعة الخاصة بالأدب .

والخيار الهام الآخر هو التأكيد على النظرية Theory مقابل مجرد وصف Description الأعمال الأدبية المنفردة . ونحن هنا نتفق مع العلماء الاجتماعيين الآخرين ، ولكننا سنكون عرضة لهجوم باحثي الأدب التقليديين . إن أشد النقد الموجه إلى الدراسات البنيوية للأدب قسوة هو أنها تتجاهل الطبيعة الخاصة للعمل الفني الفردي ، وترجع أصالته وخاصته البالغة القيمة إلى مخططات مجردة عامة . ثمة في الحقيقة قول مماثل في الطب . ليس هنالك من مرض ، بل مرضى فقط . ولحسن الحظ (رغم حقيقة رأي كهذا على مستوى معين) فإن الطب لم يتبع هذه المقولة المفهومة ، فالأطباء لا يبدؤ ون بإعادة فحص الجسم البشري كل مرة من جديد وكأنهم لم يعرفوا أي شيء عنه وإلا لمات من الناس مبكراً أكثر مما يموت الآن . أولتنظر إلى علم النفس . من المؤكد أن نفسية رجل ما مختلفة على نحو ما عن نفسية رجل آخر ، ورغم ذلك فإن علم النفس موجود وقد نظم جملة من المفاهيم المجردة ليس لها غير صلة

تقريبية بالأفراد . ولكن ليس في الدراسات الأدبية من خطر قتل الناس عبر طريق الدفاع عن آراء عابثة ، ولهذا فإننا ولفترة طويلة قادمة سنسمع رفض قبول النظرية كجزء أساسي لدراسة الأدب . والحقيقة أنه لا يمكن لأي باحث أدبي أن يتجنب الولاء لنظرية أدب ما . فاستعمال المصطلحات الوصفية نفسه ، مهما كانت هذه المصطلحات ، يتضمن ولاءً ـ لنظرية ما ـ على الرغم من توكيد العكس . إن المرء يستطيع فقط أن يختار بين أن يكون واعياً بنظريته أولاً . وثمة فرص أكثر متاحة لتطوير النظرية إذا كنت واعياً بها .

إن التحليل البنيوي للأدب ، إذا ما فهم بطريقة مشابهة ، ليس ظاهرة جديدة تماماً . إذ أن له تقليداً طويلاً جداً تحت اسم فن **الشعر** Poetics الذي استوعب أدوات أدبية كثيرة يستخدمها الباحثون اليوم : العناوين التي نقرنها بالأنواع ، بعناصر العمل ، بالوسائل الأدبية من مختلف الأنواع . ومن الواضح أن المرء في فن شعر جديد New Poetics ينبغي أن يحتفظ في ذهنه بنتائج مجهود عدد لا يحصى من الباحثين في الماضي . ولكن يبقى من الصحيح أنه وبشكل رئيسي تحت تأثير الشكليين الروس Russian Formalists (الذين ندين باكتشافهم في العالم الغربي مؤخراً لفيكتور إرليخ Victor Erlich)(*) من جهة ، والتحليل البنيوي في اللغويات والأنثر وبولوجيا من جهة أخرى أصبح خلق فن شعر كعلم منظم أمراً ممكناً .

والخطأ الشائع الذي يواجهه المرء في قراءته لهؤلاء الذين ينتقدون التحليل الأدبي البنيوي (والذي هو فن الشعر Poetics بالنسبة لي) هو الخلط بين مبادىء هذا المنهج وبين تطبيقاته العملية المتفاوتة في نجاحها . وفي العقد الأخير كان هناك بعض الاستلهام في هذا الحقل لعمل فلاديمير بروب Vladimir

(*) انظر كتابه : . Russian Formalism : History - Doctrine Fourth Edition
Mouton Publishers , The Hague , 1980 (المترجم) .

Propp الـرائـد في الحكـايـات الشعبية . وبالتالي فإن نقاداً كثيرين يقولون : إن مخططـاتكم يمكن أن تطبق على أنـواع أدبيـة بسيطـة كالحكـايـات الشعبية ، ولكنهـا عديمـة الجـدوى إزاء الـروائـع الأدبيـة سواء أكـانت أعـمال شكسبـير أودوستـويفسكي ، حيث يكـون لمجـرد الـتركيـز على الحـوادث أهميـة ضئيلة بالمقـابلة مع صقـل السـرد والإنشـاء الـدرامي نفسـه . ولكن هذا سوء فهم . فالحقيقة هي أن الشكليين الروس بدؤ وا تحليلهم للنثر القصصي بالتفريق بين القصـة Story والعقـدة Plot أو بين الحـوادث نفسها وبين نمط وجودها في العمل الأدبي ، مشـيرين إلى أن الأخـيرة فقـط ـ أي العقـدة ـ تتبـع حقل فن الشعر الحق . وضـم « القصـة » إلى المملكـة نفسهـا هو اتهـام حديث جداً للتحليـل البنيوي (ممثلاً ببروب) ولكنه غير مشروع بأي معنى من المعاني . والواقع أن تحليـلاً من ألمـع التحليـلات التي أنتجتهـا المدرسـة الشكليـة كان مكـرسـاً لدوستـويفسكي على وجـه التحـديد (وأنا أشير هنا إلى دراسة باختين Bakhtin العظيمـة) . وبالمناسبة فإن سلسلة « Poetique » قد نشرت تحليلاً بنيوياً لكاتب أبعـد ما يكـون عن الحكـايـة الشعبيـة هو بروست Proust كتب من قبل جيرارد جينيت [٢] Gerard Genette .

لقـد قرأت مؤخـراً نقـداً آخر للتحليل البنيوي ورد في مقالة أقتطف منها بضع جمل :

« يبـدو أنـه بهذه الـوسيلة السـرديـة وحـدها يمكن للرواية أن تعلن عن نفسها كبنية غير محددة وأنها لذلك خارج قيود التحليل البنيوي . . . إن غزارة العقـد ، وعـدم التحـديـد الأساسي للحالة الرئيسية مؤشرات على أن مناهج الـتحـليـل « البنيـوي » سوف تخفق في أن تقـول أي شيء هام أوذي صلة بالعمـل » . والفكـرة هي أن روايـة معينـة لها بنيـة غير محددة ، وأن التحليـل البنيـوي يستطيـع أن يتعـامـل مع البنى المحـددة ، أو أنـه بالأحـرى يحدد كل

البنى ، وبـالتـالي لا يستـوعب هذه الرواية ذاتها . ولكن العكس هو الصحيح بالنسبـة للتحليـل البنيـوي . وفي مراجعـات أخـرى ـ أكثـر صحة ـ فإن الميزة المعاكسة نفسها هي التي كانت موضع نقد . إن دراسة فن الشعر ليست في حد ذاتهـا تفسـيراً لعمـل فني معين . إنها تهتم بالأحرى بتحديد الخصائص المميزة الماثلة في عمل فني ، تلك التي هي لفظية صرفية ، أو إنشائية ، أو موضوعاتية Thematic أو إيقـاعيـة ، أو سرديـة . . إلخ ، وبتوضيح مشابهاتها مع بنى أخرى مشـابهـة في أعـمال فنية أخرى ، أو مبايناتها لها . فبناها بالطبع يمكن أن تكون غير محددة . وقد حاولت أن أظهر منذ عدة سنوات خلت(٣) أن نوع الـ Fantastic « الخيالي البعيد المغرق » كله كان قائماً على تحديدية معينة ، أو بالأحرى على تردد من جانب القـارىء الضمني . وهـذه بالضبـط هي بنيتـه . ولكن تحليـلاً بنيـويـاً لا يمكن له أن يعطينـا على الإطـلاق معنى قصـة ، الأمر الذي هو من مهمة أي تفسير مختلف آخر تبعاً للإطار المختار من قبل الناقد . وربما يستطيع المرء أن يعيب على التحليـل البنيـوي تركـه للأعـمال المحللة في حالة من عدم التحـديـد : إن فن الشعـر Poetics يستطيع فقط أن يبطل تفسيرات غير مصيبة ولكنه لا ينتج التفسير « **الصحيح** » .

ورغم أن المـوضـوع الـدقيق لفن الشعـر Poetics ليس العمل الفردي بل الأدوات الأسلوبيـة والسـردية والموضوعات والأنواع بشكل عام ، فإن عملنا في المـمارسـة لا يمكن أن يُتصـور دون معرفة دقيقة بالقصائد والروايات الموجودة . وعلى أي حال ، فإن المختص بفن الشعـر أو Poetician ، كما أود أن أدعـوه ، ينبغي أن يكـون على وعي بأن هدفـه النهـائي هو معرفة الأدب ، وليس معرفة هذا العمـل أو ذاك ، فللفعـاليـة الأخيرة التي هي **التفسير** Interpretation تقنياتها وطرائقها الخاصة بها . وكلا النشاطين موقوف على الآخر .

وإذا اقترحت هذا الإطار العام جداً ، فإنني أود أن ألتفت بإيجاز إلى مشكلة خاصة في فن الشعر ربما تقربنا أكثر من الموضوع العام للغويات والدراسة الأدبية . ولكننا ينبغي ، قبل أن نستطيع مناقشة الصلة بين اللغة والأدب أن نتأكد مما نعنيه بهذه المصطلحات وخاصة مصطلح « **الأدب** » . إذ أن مجرد وجود كلمة ـ على أي حال ـ لا يمكن أن يكون الدليل الكافي والمطلوب في نظرية علمية . إننا بالطبع نعرف جميعاً بالحدس ما هو الأدب . إنه بالتحديد جميع الكتب التي تناقش في صفوف الأدب . ومرة أخرى إن هذا ـ على أي حال ـ ما هو غير توسيع لفكرة ما زال القصد منها بحاجة إلى اكتشاف . وبشكل أكثر تحديداً إن القضية الهامة هي أن نعرف فيما إذا كان يمكن أن نميز الأدب بخصائص داخلية وبالتالي بما يمكن أن ندعوه كياناً بنيوياً ، أو أنه يمكن تحديده بوظيفته فقط ضمن إطار واسع وبالتالي بما يمكن أن ندعوه كياناً وظيفياً .

إن تعريفاً للأدب لا يمكن أن يكون صالحاً ما لم يكن بإمكاننا أن نميز بين ما هو أدب وما هو ليس كذلك ، أي إذا كنا نستطيع أن نفصله عن النتاجات الأخرى . إن كل التعريفات الموجودة تبدأ بالمقابلة بين الأدب واللاأدب ، وإذا لم نكن نعرف مصير « **الأدب** » فإننا ربما نستطيع أن نقرر ما هو عكسه . وهذا ليس بالمفهوم العلمي ولكنه مجرد كلمة جذابة . هل نستطيع بواسطة تعبير بسيط كـ « **الاستعمال اليومي للغة** » أو « **الكتابة الوصفية** » أو « **التقريرية** » أن نغطي نتاجات لفظية متعاكسة مثل الطرائف ، والمحادثة العملية ، واللغة الطقسية للإدارة والقانون ، والكتابات العلمية ، والكتب الفلسفية والدينية !

إن الأشياء تتغير جذرياً عندما ندخل بدلاً من الكلمة المثيرة

« اللاأدب » فكرة منوعات الإنشاء Variety of discours . ويمكن للمرء أن يقول إن لفظاً واحداً يحدد بعدد من القواعد التي تشكل عدة مجموعات متميزة . ففي أحد القطبين هناك قواعد اللغة التي تنتج جميع الجمل الممكنة ، وفي القطب الأخر هناك الظروف الخاصة بكل فعل كلامي والتي تحدد بطريقة معينة نتاجنا اللفظي ، رغم أن هاتين المجموعتين من القواعد غير مفصولتين بصحراء ، إذ نجد بينهما ما سأدعوه بقواعد الإنشاء مهما كانت لغتنا ، ومهما كانت ظروفنا الخاصة ، فإننا لا نكتب مقالة علمية بالطريقة نفسها التي نكتب فيها رسالة (وهناك أنواع مختلفة للرسائل أيضاً) . ونحن جميعاً نعرف الفرق بين مجرد الدعابة وبين الاغتياب . فنحن أبداً لا نتحدث لمجرد التحدث إذ أننا نمتثل دائماً وبالضرورة لقواعد نمط معين من أنماط الإنشاء discours .

ولنعد الآن إلى الأدب . لقد شعرنا جميعاً بعدم الارتياح لتعاريف للأدب كـ « محاكاة تخيلية » أو الكلمات « التي ينبغي أن تكون ، لا أن تعني » . إنني أتساءل عما إذا كان سبب عدم ارتياحنا يمكن أن يكون أن هذه التعاريف تنطبق على أنواع من الأدب بدلاً من تحديده ككل . لأن كلمات رواية ما ينبغي أن تعني بالتأكيد ، في حين أن كلمات قصيدة لا تحتاج أن تخلق أي تخييل . ويمكن للمرء أن يمضي إلى أبعد من هذا ويقترح أن المشابهات بين بعض أنواع من « الأدب » وبعض أنواع من « اللاأدب » أحياناً أكبر من تلك التي بين الأنواع المشمولة تحت كل عنوان . فعلى سبيل المثال ثمة نقاط مشتركة بين قصيدة غنائية ودعاء أكثر مما يتوفر بين الأولى وبين « الحرب والسلم » ؛ أو بين رحلة بحرية خيالية تصنف تقليدياً على أنها أدب وبين وصف لرحلة بحرية حقيقية يفترض أنه غير أدبي . فكلتاهما تشبه الأخرى أكثر من مشابهتها لقصيدة غنائية . والمرء لا يمكن أن يفهم جويس ما لم يدرس التقنيات المستخدمة في نوع التلاعب بالكلمات في الطرف العادية .

إن ما أحاول أن أقترحه هو أنه ينبغي بدلاً من الثنائية غير المريحة بين الأدب واللاأدب أن نقدم علم أنماط للإنشاءات . إن المستوى المتعلق بالأنواع هو أقل أهمية فيما أعتقد من المستوى النوعي . وتبعاً لذلك فإنه ليس ثمة من سبب آخر غير الموروث لوجوب دراستنا للإنشاء الأدبي فقط ، وليس لجميع الإنشاءات الأخرى أيضاً . فثمة ميدان مثمر للتعاون مفتوح للمختصين بفن الشعر Poeticians والبلاغيين Rhitoricians والمعنيين بأصول الكلام Ethnogophers وفلاسفة اللغة .

وهكذا فإن الموضوع الأولي الذي يمكن لتعبير « اللغة والأدب » أن يشير إليه ، يتحول بالنسبة لي إلى موضوع « اللغة والإنشاء » . والآن ماذا يمكن أن نقول عن الصلة بين هذين المصطلحين . ربما يتساءل المرء فيما إذا كان هذا السؤال نفسه يفرض اللغويات والنماذج اللغوية علينا . إنني واع تماماً لهذا الخطر وأعتقد أن وصف الإنشاء ينبغي أن يتم ، إلى حد ما ، بمعزل عن دراسة الأشكال اللغوية . ورغم ذلك فإننا لا نستطيع أن نتجنب التساؤل عن طبيعة الصلة بين اللغة والإنشاء .

إنني سوف أقدم فقط فرضية حول هذا الموضوع دون أن أقدّم أية براهين (إذ أن هذه سوف تظهر في النهاية في كتاب في المستقبل) . إن اللغة استناداً إلى هذه الفرضية ليست مجرد وسيلة للإنشاء ولكنها أيضاً منبتة . والعلاقة بين الاثنين ليست وظيفية فقط بل تكوينية أيضاً . إن الأشكال الإنشائية ما هي إلا تحوّلات للأشكال اللغوية . وسوف أوضح هذه الفرضية بذكر بعض دراسات تتصل بهذا الموضوع . وكما سنرى على الفور فإن بعض الاختيارات الهامة تظل مفتوحة ، وإن المرء لم يحدد بعد وضعه تماماً بمشايعته للفرضية العامة نفسها .

كان الباحث الأوكراني إ ، إ ، بوتيبنيا A. A. Potebnya في محاضراته خلال

أواخر العقد الأخير من القرن التاسع عشر [التي ألقاها] في جامعة خاركوف Kharkov التي نشرت تحت عنوان . Lekeij po teorii slovesnosti . Basnja Poslovica Pogovorka (خاركوف ١٨٩٤) من أوائل من درس ما يمكن للمرء أن يدعوه بمكونات النمو الداخلية endogenesis للأعمال الأدبية (مقابل مكونات النمو الخارجية exogenesis حيث يتم البحث عن نقطة الإشارة خارج العمل نفسه ـ في نفسية المؤلف أو في الاتجاهات الفلسفية للعصر) . ويلاحظ بوتيبنيا القرابة الحميمة للأنواع التي يدرسها (الحكايات الخرافية والأمثال) ويصوغ فكرة الانتقال من نوع إلى نوع آخر بواسطة التحول ، فهو يتحدث عن « انبساط »(*) unfolding المثل إلى خرافة ، وبالعكس عن « طي »(**) folding الخرافة في قول شائع أو مثل (ص ص ٩١ ـ ٩٦) .

وهكذا يمكن للمرء أن يتصور أن ما كان هنا حكمة الخرافة غدا هناك قولاً شائعاً أو مثلاً . ولنلاحظ أنه إذا كان بإمكان المثل أن يشرح مغزى الخرافة وتبعاً لذلك قصدها العام فإنه لا يزودنا بإرشادات تتصل بما يسبق هذا المغزى ، إذ يمكن لألف طريق أن تقودنا إلى نقطة الوصول نفسها . إن أحد الأشكال يشارك ـ بالمعنى الحرفي للكلمة ـ في الشكل الآخر . ولكن حتى إذا ما كان له أن يحدد الحركة العامة للثاني ، فإنه لا يمكن للمرء أن يقول بأن الاثنين متشابهان . إن إيضاح المغزى الذي هو لبّ الخرافة غائب فقط عن المثل . إن أحدهما هو الأصل المجسد للآخر ، ولكن ليس صورته .

وقد تأثر الشكليون الروس إلى حد ما ببحث بوتيبنيا . فالمرء يجد الفكرة

(*) razvertyvanie .

(**) Svertyvanie .

نفسهـا عنـد شكلوفسكي Shklovsky الـذي يكتب : « إن الحافز السردي قريب من المجـاز والتـوريـة » . . « وعقد القصص الجنسية غالباً ما تكون استعارات منبسطة . فبوكـاشيو على سبيـل المثال يقارن الأعضاء الجنسية للرجل والمرأة بالهـاون والمـدقـة . إن هذا التشبيـه يُحَفِّـز بقصـة كاملة . وهكذا يولد الحافز . ويمكن ملاحظـة الظـاهرة نفسها في نوفلاّ Novella عن الشيطان والجحيم . وفي هذه الحالة فقط تظل عملية الانبساط أكثر وضوحاً لأننا نُخبر في النهاية بصراحة بأنـه يوجـد تعبـير شعبي كهـذا . إن عدداً من الأقـاصيص الطويلة ما هو غير انبسـاط لتـوريـة . وخذ على سبيل المثال قصص أصول الأسماء »[4] . وهكذا فإن شكلوفسكي يوسـع جزم بوتيبنيـا دون أن يغـير إطـاره . وليست الأمثـال وحـدهـا التي يمكن أن تبـدو تركيـزاً للخـرافـات ولكن كذلك **الأقوال** (أرسل الشيطـان للجحيم Send the devil to Hell) **والمجـازات** (الهـاون والمـدقـة) **والتـوريـات** (مثال شكلوفسكي هو اسم Okhta) يمكن أن تلعب الدور نفسه بالنسبة إلى سرد ما . فالعلاقة تبقى نفسها ، فعلى الرغم من أن المجاز في كلتا الحالتين واحد إلا أنه يجب أن يحفّز في السرد أي أن يقدّم ويسوّغ بقصة نقطتها الثـابتـة الـوحيـدة هي النهـايـة . إن العلاقة هي علاقة مشاركة وليست علاقة مشـابهـة . إننـا لسنـا بمنأى عن نظرية ماكس مولر Max Muller القديمة في أصل الأسطـورة ، حيث الأسـاطـير ـ تبعـاً لها ـ ما هي إلا تسـويغات لاحقة لبعض أشكال لغوية معيّنة (للحوادث اللفظية) .

وقـد استكشفت وجهـة النظـر نفسها ، وعلى نحو أكثر تنظيماً ، من قبل البـاحث السـوفياتي ج ، ل ، برمياكوف G . L . Permyakov في كتاب نشر مؤخراً عنوانه ـ المثير بما فيه الكفاية ـ « **من القول إلى الحكاية** » Ot pogovorki do skazki (موسكـو ، ١٩٧٠) مع عنـوان فرعي هو « **ملاحظـات حول النظـرية العامة**

للتعـابير الجاهزة » ـ الكليشيهات ـ وهذا الكتاب تصنيف كامل لجميع التعابير الجـاهـزة ، يبـدأ بالتعـابـير الاصطـلاحيـة وينتهي بأنـواع الفولكلور الأكبر : كحكـايـات الجن ، والحكايات التعليمية ، والخرافات ؛ وتصنيفه يغطي جميع وجـــوه هذه الأشـكـــال : اللفظيـــة Verbal ، والإنشـــائيـــة Compositional ، والمـوضـوعـاتيـة Thematic . ويوجز برمياكوف نتائجه على النحو التالي : « إننا نصـل حتـماً إلى نتيجـة مفـادهـا أن جميـع التعـابير الجاهزة المعقدة من التعابير الاصطـلاحيـة إلى الحكـايـات التعليميـة تقيم سلاسـل متتـابعة من الأشكال اللغوية » (ص ٧٥) . « والفروق بين الوحدات ضمن الجملة وما وراءها هي فروق كميـــة » (ص ٧٦) . وبعبـــارة أخـرى إن **الأشكـال الأكـبر تنمـو من الأشكـال الأصغـر** . وأحد الشروح الممكنة لحقيقة كهذه ـ كما يقدمه المؤلف ـ هو أن **جميع هذه الوحدات** تمارس وظيفتها كعلامات Signs للحالات الحقيقية أو لمتخيلة نفسهـا ـ علامـات تصـوغ إدراكنـا للعـالم » (ص ٦٣) . وأطـروحة برمياكوف مدعومة بأمثلة عديدة مستعارة من أنواع الفولكلور عند أمم مختلفة .

ومن وجهة النظر هذه ، فإن علاقة يمكن أن تقوم بين مثل معين وخرافة محددة ؛ بين إحـدى الاستعـارات وإحـدى الحكايات . وكذلك فإنه يمكن أن يكون هناك موقف آخر يواجه فيه المرء بطريقة مجردة وعامة أشكالاً أدبية ولغوية دون أن يقلق على الـواقـع الـوجـودي للعـلاقـة . هل نستطيـع الاستمـرار في الحـديث عن مكـوّنـات النمـو الـداخلي endogensis ؟ إنني أعتقد ذلك رغم أن معنى المصطلح يتغير . إن هذا أصل مبني على نحو مجرد ، ولكنه قد يساعدنا بشكل أفضل على فهم طبيعة كل شكل .

إن هذه الرواية الثانية للفرضية العامة يمكن أن توضح أولاً بقول لديدرو

Diderot يتعلق بالتشخيص في المسرح : « إن المقابلة في الشخصيات هي بالنسبة لبناء المسرحية في موضع الطباق في الكلام » . وقد صاغ شكلوفسكي ملاحظات مشابهة . ولكن الباحث الهولندي أندريه جولز Andre Jolles هو الذي عرض بوضوح لهذ النظرية في كتابه Einfache Formen (١٩٣٠) (إنني أترجم عن الترجمة الفرنسية ، ١٩٧٢) . ويكمن تحليله ، المطبق على تسعة أجناس مختلفة ، في إقامة حركة ـ وبالتفصيل ـ بين اللغة والأدب : بدءاً بـ « وحدات اللغة وتلفظاتها كما هي مطوّرة في القواعد ، والنحو ، وعلم الدلالة » ؛ مروراً بتلك الأشكال الوسيطية ، التي هي موضوع كتابه الرئيسي ، كالخرافة والأسطورة ، واللغز والمثل ؛ وانتهاءً بالأشكال الأدبية الصحيحة كما نجدها فعلاً في الأعمال الفنية العظمى » . وتبعاً لجولز « فإن المرء يستطيع أن يبدأ على سبيل المثال بالمجازات التركيبية للغة ويخلص إلى العمل الذي أنشأه الفنان » (ص ١٧) .

لقد قدّمت أمثلة أخرى عن هذا المدخل إلى المشكلة في دراسة سابقة عن اللغة والأدب(*) ولن أكررها الآن . (ولكني) أود أن أضيف إيضاحاً آخر فقط هو الصلة بين نظام الحالات القواعدية وما يدعى في فرنسا حالياً « Modele Actantiel » (ملهاة الحرفة أو البراعة)(٦) يدلّل على فكرة ـ عرضها أولاً غيزي Gezzi ، وطوّرها فيما بعد عالم الجمال الفرنسي إيتيان سوريو Etienne Souriau ـ مفادها أن الأدوار نفسها يمكن أن توجد في مسرحيات لا تحصى . وقد واجه بروب Propp ، الذي كان يعمل بشكل مستقل ، المشكلة نفسها في دراسته للحكاية الشعبية الروسية : وثانية إن الأدوار « ومناطق العمل » مستمرة رغم أن هوياتها يمكن أن تستتر تحت التنوع الظاهر للشخصيات الفعلية . وقد لاحظ باحث فرنسي معاصر هو الغير داس غريماس Algaindas Greimas الآن

ليس فقط القرب بين هاتين الصيغتين ، ولكن حقيقة أن جملة العلاقات بين الشخصيات تعيد إنتاج المقولات نفسها كنظام من الحالات القواعدية . فـ « بيتر يعطي تفاحة لماري » « Peter gives an apple to Mary » ليس مجموعة أمثلة على حالات رفع ونصب ونصب مفعول أول فقط ، بل ثمة إلى جانب ذلك ثلاثة أدوار ممكنة في السرد هي الفاعل والمفعول والمستفيد « Subject , Object , Beneficiary » (ما لم يكن المستفيد ضحية إذا كان بيتر على سبيل المثال اسماً لثعبان وكانت ماري تنوب عن حواء) .

ومن وجهة النظر الثانية هذه ، فإن اللغة والأدب ، أو اللغة والإنشاء مرتبطان ثانية ولكن بطريقة مختلفة : إننا لم نعد نتعامل مع تواردات فعلية بل مع أشكال مجردة . والنتيجة النهائية ليست نصاً معيناً بل جنساً ، أو وسيلة device أو زمرة أخرى من الإنشاء الأدبي . وهكذا تتغير العلاقة نفسها ، فبدلاً من المشاركة المباشرة ، الاحتواء التام لـ (أ) في (ب) حيث يحدد (أ) النقطة الأخيرة في (ب) ، فإن لدينا علاقة ليس فيها أية قرابة حقيقية بل تماثل شامل . وتخيل شريحة أسقطت على شاشة ضخمة ـ إن الهيئات مختلفة تماماً ، ولكن علاقة الأجزاء ببعضها البعض تبقى نفسها . وعلى نحو مماثل فإن الشكل اللغوي يبدو صورة لجنس أدبي بكامله .

ومهما اختلف هذان الموقفان فإنه يمكن التوفيق بينهما . والبرهان معطى في دراسات معينة تحقق اللقاء بينهما . فالمشاركة المباشرة الفعلية (كما في حالة المثل والخرافة) يمكن إعادة نسخها عن طريق التكرار الشامل للمجاز نفسه . وغالباً ما أعطى رومان جاكبسون Roman Jakobson أمثلة على استعارة ، أو تشبيه أصبح في الوقت نفسه ذريعة وعرضاً لسرد مؤسس على التوازي أو الشبه Paralle lism . وبالطريقة نفسها فإن التشابه البنيوي (كما في الحالات القواعدية

والأدوار في مسرد أو مسرحية) يمكن أن يكون أكثر من بناء مجرد لملاحظ خارجي فربما ترافق وجوده مع قرابة حقيقية .

إن الكناية ، أو الترابط التجاوري إن توخينا الدقة ، يمكن أن يكون أكثر من مجرد صورة ، وأكثر من نموذج لحركة السرد بشكل عام . وكما دلّل على ذلك جيرارد جينيت ، في حالة بروست على الأقل ، فإن السرد يبدأ حرفياً لحظة استبدال الصلة الأفقية التجاورية Contiguous horizontal linkage بالشبه المبدئي . والصلة المزدوجة نفسها يمكن ملاحظتها بين البنية الكلية لجنس أدبي (وعلى وجه التحديد أدب الشطط في الخيال(*) Fantasy ، الذي يستتبع لبساً دلالياً Ambiguity بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للحوادث غير الجذابة نفسها) وبين المجازات اللغوية التي تظهر على نحو منظم في قصص الشطط في الخيال والتي تتضمن فيما يبدو اللبس الدلالي نفسه بين معناها الحرفي والآخر المنقول . وهكذا فإن المجازات تحقق :

(١) صلة مشاركة مباشرة (فهي إحدى الأدوات التي يتحقق فيها الشيء الخيالي) .

(٢) صلة مشابهة غير مباشرة معاً . إن المجاز بطريقة ما ـ ما هو إلا تمثيل مسبق لبنية الجنس كله . وثانية إن القرابتين الحقيقية والشكلية مترابطتان .

إنني على تمام الوعي بأن مجرد تعداد هذه الأمثلة لا يمكن أن ينوب بشكل مرض عن البراهين التي ينبغي أن أدعم بها بياني المبدئي . فأنا لا أكتفي بانتقاء ملاحظات معزولة بدل صياغة نظام متماسك من المحاجات وحسب ،

(*) حقوق الطبع هنا تعود للدكتور حسام الخطيب .

بل إن المصطلحات المبدئية التي أحاول وصف علائقها : مصطلحي اللغة Language والإنشاء discourse أبعد ما تكون عن الوضوح والدقة . أين ينتهي الواحد وأين يبدأ الآخر ؟ لقد استبعد لغويو الماضي من فكرة اللغة ـ في محاولة منهم لجعل موضوعهم متجانساً ـ ما نعتبره اليوم بعضاً من مواصفاتها الرئيسية . فتبعاً لفرديناند دو سويسر إن كل شيء يتجاوز المورفيم Morpheme أو الوحدة الصرفية (أي ليس اللفظ فقط ، بل الجمل والتراكيب) يتبع الإنشاء discourse أو (Parole) وليس اللغة Language أو (Langue) (بمعنى النظام اللغوي) . لم يعد اللغويون المعاصرون يغفلون وجود النحو أو التركيب ، ولكن ـ وحتى وقت قريب ـ لم يكن ثمة مكان في علم الدلالة Semantics للخلق الاستعاري (أو المجازي بشكل عام) للمعاني الجديدة . لقد قيل لنا إن للكلمات عادة معنى واحداً فقط ـ إن اللبس الدلالي Ambiguity والاستعارة لا يمكن أن توجد في أي استخدام « جاد » للغة ، وإنما في الدعابات أو على وجه الدقة في الشعر . ولكن هل ثمة لغة دون استعارة ؟

أين تنتهي اللغة ؟ وأين يبدأ الإنشاء ؟ إننا لا نزال غير متأكدين تماماً في الوقت الراهن . ولكني أعتقد أن مجرد إثارة أسئلة معينة في حقلنا المعرفي هي في حد ذاتها خطوة هامة . فلربما كانت الأسئلة الجيدة أكثر بالضرورة صحة الآن من الأجوبة المقبولة .

---

(١) حديث تودوروف يعود إلى ٥ أيلول ١٩٧٢ (المترجم) .

(٢) انظر . (Gerard Genette , Figures III , : Paris , 1972) .

(٣) في كتابي . (Introduction a la Litterature fantastique (Paris , 1970) .

وفي الانكليزية انظر : « The Fantastic in Fiction » في , 20 th Century Studies

III , (1970) P P . 76 - 92 .

(٤) انظر . Theorie de la Litterature (Paris , 1965) , P . 172

(٥) انظـر « Language and Literature » في , R . Machsey and E . Donato (eds) , The Structuralist Controversy , (Baltimore and London , 1970) P P . 125 - 33 .

(٦) نوع مسرحي إيطالي يعود إلى منتصف القرن السادس عشر ، وقد نشأ عندما بدأت الفرق المسرحية المحترفة ، وخاصة فرقة « الغيورين » Gelosi المشهورة في تضمين عروضها نوعاً جديداً من الملهاة يتميز بالارتجال المعتمد على الخطوط الرئيسية للعقدة وعلى استخدام الشخصيات المألوفة (التي يرتدي بعضها الأقنعة) التي تجمع بين مواصفات المسرح الراقي والمسرح الشعبي كشخصية الشابّة الجميلة والعاشق والتاجر البندقي والرجل الطيب . والواقع أن هذا الاختبار لبراعة الممثلين هو الذي منح هذا النوع من المسرحية اسمها . هذا وقد راجت هذه الملهاة في أوربا وإيطاليا بشكل خاص لعدة قرون ومارست تأثيراً كبيراً على تطور الملهاة الأوربية وعلى كتابها المعروفين كموليير ، وغولدوني Goldoni وغوزي Gozzi ولعله Gezzi الذي أشار إليه تودوروف (المترجم) .

مدارس الادب ومذاهبه

بقلم الدكتور زكي المحاسني

مما شاع على السنة الادباء المعاصرين كلمة المدارس في الادب. وزاد في ذيوعها انها ادرجت في كتبهم، وانتظمت في سلك اللغة المعاصرة. فصار معنى المدرسة الادبية مرادفاً لمعنى الطريقة والمنهج. ولم يكن عند العرب الاوائل هذا الضرب من التفكير، الذي يتحيز في التعبير. وهذا المصطلح غربي عممه اهلوه على اهل الفن والفكر في التصوير والادب واضراب ذلك.

فاذا قالوا مدرسة الفلاندر نسبوها الى المصور روبنس الذي عاش في القرن السادس عشر للميلاد وكان هو واهل مدرسته يحلون الواحهم بالالوان المتذوقة الملتمعة. وحين شاع فن روبنس في ايتاليا طبع التصوير الفينيسي بطوابعه، فكان من تلاميذ مرسمه نفر من اعيان الفن بينهم فان ديك الرسام الاستقراطي الذي خلد اللوفر بعض الواحه. وتكاد تكون المدارس الايتالية في التصوير اعم مدارس التصوير في العالم. فأسماء ميكيل آنج وليونارد دوفنشي وانداده‍ما مرددة في كل حين خالدة على الايام.

وقام في الادب الغربي التصنيف المدرسي كذلك. فمنذ ولادة الآداب الغربية ولد هذا اللفظ الذي هو كلمة: « Ecole » حتى اصبحنا نرى ائمة الادب الغربي يردون أدباء كل عصر الى انساب مدارسهم التي تلقوا عنها الادب. وهي مدارس تخيلية شبت عن الطوق فلا اساتيذ فيها ولا مجالس.

وخلاصة القول في معناها ان نفراً من اهل الادب ينضوون جميعاً في صف واحد، وينطبعون بطابع متآلف متشابه كان في سابق الدهر او لاحقه قد اتخذ لنفسه هذا الطابع اديب من الادباء ممن كتبت لهم الشهرة. وكان لبعض المدارس في الادب طغيان على الفن وأهليه، فبات في تاريخ الفنون فن كلاسيكي وآخر رومانتيكي وثالث رمزي او واقعي او فوق الواقع. فروبنس ورامبرانت كلاسيكيان في التصوير، وآنغر ودولاكروا رومانطيقيان. كما يقال في الادب مثل ذلك لكورنيه وراسين في القديم، ولهوغو ولامارتين في القرن الماضي. وربما جعلوا فان كوغ في الرسم الجديد وبيكاسو من المبدعين للمدارس الحديثة. كما صنعوا بفاليري وكلوديل في الشعر الحديث.

فاذا كان الادب الغربي قد ألف ذلك ودرج عليه النقاد واساتيذ الادب ومؤلفوه، فأني اجد هذا حديث عهد في أدبنا العربي لم تألفه الناشئة، ولا تمرس به الاساتيذ. وأرى سبب ذلك يعود الى اصالة الفن في ادبنا اصالة استقرار ليس فيه تموج. فالادب العربي يشبه عندي بحراً هادئاً ليس فيه مد ولا جزر، ان كان في الارض مثل هذا البحر الذي لا يخضع لجذب الاقمار. وقد احب بعض مدرسي الادب العربي من المحدثين ان يبتدعوا مدارس في ادب العرب ما عرفها العرب انفسهم ولا كانوا يشعرون انهم عاشوا في طريقتها. واغرب ما وجدت عند هؤلاء المدرسة الاوسية ويعنون بها طريقة اوس بن حجر. اذ كان زوجاً لام زهير بن ابي سلمى المزني وكان اوس هذا شاعر مضر، روى عنه زهير فاتخذ طريقته. ولو رحنا نبحث عن شعر اوس بن حجر لم نقع على كثير منه. وكان شاعراً غير مدافع في الجاهلية. وقد تجوز نقادنا الاقدمون فقالوا ان زهيراً أخذ طريقة اوس. ثم ان زهيراً كان ولداه كعب وبجير شاعرين. ثم كان لكعب ولد شاعر هو عقبة. كما ولد لعقبة القوام فكان شاعراً ايضاً. وكل هؤلاء — كما يزعم بعض المعاصرين — من تلاميذ هذه المدرسة الاوسية. وشعر هؤلاء غير مجموع الى اليوم ولا محدد، ولم يقارن بعضه ببعض حتى يحسن الوقوف على روايته

الاخيرة. والظاهر ان تشكيل هذه المدرسة الاوسية عند بعض الادباء المحدثين كان سببه كلمة قالها ابن قتيبة عند كلامه على زهير . فقد كان من قوله فيه : « كان زهير راوية اوس، وكان زهير استاذاً للحطيئة» واني لأجد الغرابة في كلمة استاذ عندابي محمد بن قتيبة، فقد كان كثير الاناة في لغته يتجافى عن استعمال المولد .

وكيف كان الامر فان هذه المدرسة قد جعلها بعض المعاصرين حقيقة ضاحية ، ووسموها بالمدرسة الحسية . اي ان شعراءها يعنون بالتشابيه المحسوسة المنتزعة من الحواس وفي العذر مندوحة لهم ، فقد سبقهم مؤلفون كالآمدي الذي وازن بين الطائيين ابي تمام والبحتري . وخطط معالم المدرسة الشامية في الشعر العربي ، حتى قال المتقدمون والمتأخرون : ابو تمام استاذ كل من قال الشعر بعده . ثم كان امر المدارس في ادبنا ان حاول الدكتور طه حسين في محاضرتين له شهدته فيهما يهدج ببيانه العذب في قاعة المحاضرات بجامعة فؤاد ، فيكون منه حديث عجيب . كان الدكتور ينفي الشعر الجاهلي ، ويمحو ما يمحو من نصوصه وشعرائه . فاذا هو يثبت ما يثبت من ذلك الشعر الجاهلي القديم ويقول بالمدرستين المشهورتين في الادب الاوربي، فيسم شعرنا القديم حتى عهد المولدين بميسم الشعر العربي الكلاسيكي ويصف ما بعد ذلك بالشعر الرومانتيكي، ثم بالمحدث .

واليوم وانا اذكر هذه المدارس كلها اعجب كل العجب لاصحاب الرأي فيها في الشرق والغرب . واجد أئمة القول فيها من اهل الغرب يتناقرون في شأنها . وقد نهض في الادب الاخير جورج دوهاميل ومعه نفر من المتحررين ينكرون هذه المدارس كلها لانهم قد يجدونها قيوداً للفكر والفن فكل أديب ينبغي ان يسبح في بركة نفسه ، وان يغرد على الاغصان التي يطيب له التغريد عليها . وقد يجدون من الاسر والارهاق للادب ان يدور الاديب حول غيره، غير منطلق كما يرضى الادب . فما اشبه عندهم هذه المدارس الادبية بأقفاص للعصافير الغردة . فليس عند هؤلاء معسكرات في الادب . ولا يرضون للفن ان يحبس . ولعل دوهاميل يناقر في هذا الامر جول رومان الذي يرى ما يناقض قوله فيجعل الادب حياة جامعة للادباء فهم فيه كأطفال في مدرسة واحدة .

اقف موقف الحيرة امام هذه المدارس فأسأل نفسي هل من الخير ان نبني في أدبنا الجديد مدارس . وما جدوى هذه المدارس على ادبنا القديم ؟ ثم ايكون في طاقتنا ان نبتدع المدارس الادبية لتاريخنا الادبي، ثم نطبع حاضرنا برواسم هذه المدارس ، ونتحرى اوجه الجدة فيها .

لعلي لا ارغب في قضية المدارس الادبية لما اوثر من الانطلاق للادب ، لكني لا انكر المذاهب الادبية . وعندي ان هنالك فرقاً بين المدرسة الادبية والمذهب الادبي . فالمذاهب أعم من المدارس . وقد كان العرب يعرفون المذاهب ولم يعرفوا المدارس . وكان المؤلفون القدامى يقولون هذا له مذهب في الشعر . وكان المعري يقول :

فان تسألوا عن مذهبي فهو هين .

فمن الفِكَر العامة في الشعر التشاؤم والزهد والتفاؤل . ومن الالوان العامة ايضاً الغزل والوصف والرثاء . وقد يصح ان نصف هذه الامور العامة بالمذاهب عند اصحابها . فنقول فلان يذهب في الغزل مذهب فلان . وفي ذلك كثير من الحفاظ على القيم الخاصة عند الشاعر .

اما ان نقول ان شوقياً من مدرسة ابي الطيب فان في ذلك كثيراً من الحيف على شوقي .

دمشق زكي المحاسني

العراق
الأقلام
العدد رقم 6
1 يونيو 1988

مدخل الى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية

■ باسم عبدالحميد حمودي

إذا كان الشعر قد فقد شعبيته في ايامنا واصبح فناً سرياً كما يقول البيريس[1] ، فان الرواية قد احتفظت بحظوة الشعر وبجمهوره وهي تستطيع « بمزيد من اليسر ان تستعيد جراة الشعر وتسعى بدورها الى أن تكون سرية في تجاربها الطليعية.».[2]

إن الشعر الحديث لم يعد جماهيرياً ولكنه يخوض تجاربه الطليعية بصبر مشابه لصبر الروائي الحديث لأن يكون طليعياً وجماهيرياً في آنٍ واحد.

وإذا كانت كتب النقد حافلة بتوصيف الرواية وشرح وتحليل انواعها ، من الباروك الى النوع — المغامرات والعاطفية والبوليسية — التي تُكتب لارضاء الجمهور ، فان الرواية ليست كذلك دوماً ولا تُكتب من اجل الامتاع بل لطرح قضية يريدها الكاتب.

لقد كان هدف سرفانتس من كتابة (دون كيخوت) ادانة عصر الفروسية بكامله ، وقد غدت هذه الحقيقة مسلّمة لا تحتاج الى مصدر ، وقد غدت الرواية الحديثة — والتعبير هنا لألبيريس ايضاً — مثل « سرير بروكست »[3] ، لها مواصفاتها وجوها وتقاليدها ، فهي تؤلف خارج فكرة المتعة او ليس للمتعة وحدها.

انك لا تستمتع بفراشة شرايير بل تشعر بالضيق والالم ولا تراقب التاريخ في (جسر على نهر درينا) لايفو اندريتش بل تخاف عند تعذيب المحتلين لأهل (درينا) المقاومين الذين أرادوا للجسر أن يكون شاهداً على الحياة ، وتتعاطف معهم وهم يعيشون تاريخهم الحيّ بصدق وخوف وشجاعة معاً.

في ليلة لشبونة » لريمارك لا تغادر وقائع الرواية ولكنك تقف أمام بطلها المعذّب المقاوم الذي يعادي الفاشية لقسوتها واطروحاتها الفكرية المعادية للحياة السوية ، وإذ تقرا « الدون الهادىء » لشولوخوف كرواية شمولية يدفع القدر فيها الانسان الى التحوّل عن طرائق عيشه ، تجد في كل مكان ، في قلعته ومسخه صورة عذاب الانسان الصغير وسط الآلة والبيروقراطية في المجتمع الذي يعيشه ، وإذ تقرا الرواية الصهيونية تكشف في« غبار» ليائيل دايان محنة الصهيونية وهي تحاول تجسيد حلمها المسبب برموز توراتية دون جدوى ، إذ ان انتحار ياردينا ينهي اسطورة الأحلام بقرض الأرض العربية واعادة مضغها وتشكيلها.

* * *

مئات من الشواهد هنا يمكن استعارتها للتدليل على تحولات الرواية من اثر يتبع الشعر وينثره كما فعلت بدايات الرواية الباروكية الى نوع مستقل ادبياً له قضيته الخاصة.

وإذا كانت كلمة Romance تعني باللاتينية اللهجة العامية فان كلمة Roman التي عنت الرواية بعد ذلك كانت تعني الأدب الشعبي المكتوب باللهجة العامية ، وبقدر ما كان ذلك يعد توصيفاً للبدايات الأولى للرواية فانه لا يعد نقيصة لها ، ذلك ان ديكاميرون بوكاشيو (١٣٥٠ — ١٣٥٥) التي كتبت باللهجة او باللغة الايطالية الخارجة من رحم اللاتينية كانت تريد وطنية الأثر الأدبي ومحليته ، بمعنى آخر قومية الرواية إيطالياً.

وإذا كانت يولسيس تشكّل نظاماً محدّثاً للأسطورة ، حيث استخدم جويس الأسطورة « بتطويع لموازاة مستمرة بين المعاصرة والقِدَم »[٤] ، وإذا كان هايمان يعد رواية « دورة اللولب » لهنري جيمس قصيدة منثورة لا رواية رعب فرويدية[٥] ، فان دكتور محمد رجائي الدريني يبحث في رواية لورنس « ابناء وعشّاق » وفي رواية نجيب محفوظ « السراب » الجانب السايكولوجي المتقارب ويرى في بنيتيهما اصداء كلاسيكية تتركز على اسطورة أوديب حيث يعيش كامل رؤية لاظ صورة وليم وبول في « ابناء وعشّاق » ، صورة لهيمنة الأم ووعيها للامتلاك[٦] وتكون الشخصيات الثانوية في الروايتين شخصيات كاشفة ومساندة للبناء الأساس.

إن مشكلة هذا البحث انه يقف عنه الشخصيات الثانوية في الرواية العراقية الحديثة وهو يقدم لأفكاره بمفتتح عن عمالقة الرواية الحديثة في عصرنا مشفقاً على نماذجه الفقيرة نوعاً وسط ذلك الثراء في النموذج وفي الشكل وفي الاستناد الى خلفية تراكمية كبيرة من صيغ الأبنية في الرواية الأوربية.

ولا شك ان السادة الذين حضروا معي الى هذه القاعة يوافقونني مبدئياً في القول ان الرواية الأوربية الحديثة ــ وغيرها في العالم الثالث ــ لا تتحدد وفق إطار معين بل لقد بلغ من روعة الشكل والاداء لدى كاتبها ان مواطنيه ــ لاعجابهم وفخرهم بالروائي وهو يخرج عن الاطار العام ليكتب شيئاً نادراً آخر ــ يحتفلون به كبطل قومي ، فالناس في دبلن مثلاً يفطرون صباح يوم ما من السنة على لحم كلية وفاء واحتراماً وتقديراً لذكرى المستر بلوم بطل « يولسيسز » رواية مواطنهم جيمس جويس ، وما زالت في ذاكرة اي قارىء عشرات الأسماء مؤلفي وشخصيات الروايات العظيمة امثال دون كيشوت وزوربا وراسكو كلنكوف واحمد عبدالجواد ووليد مسعود ، وربما جلال خالد ، وما زالت أسماء ابطال ثانويين مثل زيطه صانع العاهات ومرهون السايس وسانشو باترا معروفة لدى القراء لعظمة تاثيرها على العمل الروائي ولتقدير القراء لها.

ننطلق من ذلك لنقول ان الشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على ابلاغ رسالته على قول جماعة من البنيويين ، وان تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتم إلاّ من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذرواته ومعناه ، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة او مادة عابرة او مفروضة على مسرح الحدث ، واستطيع الادعاء ــ تبعاً لذلك ــ وبغير كثير من التشكيك ان الشخصية الثانوية شخصية بطلة ايضاً إنما بمستواها ، وهنا يبدو تاثير المسرح واضحاً في هذا التشخيص.

○ احمد مجاهد في « جلال خالد »

في مقدمة رواية محمد احمد السيد « جلال خالد » يطلق وصف « نوفل » عليها ويقول مؤرخاً كلامه في آخر تشرين الأول ١٩٢٧ ان جلال خالد تصلح لأن تكون اساساً لقصة مطولة وافية (رومان) قد يكتبها في المستقبل.

إن احمد مجاهد صديق جلال خالد تعثر عليه في بدء القسم السادس من هذه الرواية القصيرة حيث يكتب لجلال (الذي سافر الى الهند ضيقاً بالاحتلال الانكليزي للعراق متعرّفاً هناك على التيارات السياسية والفكرية التي تحرّك الهند الثائرة في الثلاثينيات) داعياً إياه الى العودة.

كان جلال خالد قد التصق في الهند بصديقه سوامي (الاشتراكي) والدكتور ع. صاحب وهما يمثلان جناحي غاندي ومحمد علي جناح ، الهند وباكستان بعد ذلك.

إننا نقف على احمد مجاهد في رسالتين تدعوان جلالاً للعودة الى العراق حيث تباشير الثورة على الاحتلال وهما مؤرختان في ايار وحزيران ١٩٢٠ ، ويكون لهاتين الرسالتين تاثيرهما الكبير على جلال الذي يقطع مشاهداته وتاملاته ومناقشاته مع مفكري الهند

فردية تتحدث عن الزواج والعاطفة.

وإذ تنقطع رسائل احمد مجاهد عن جلال فان محمود السيد يختتم روايته القصيرة هذه برسالة الى احمد يؤكد له فيها استمراره على طريق التثقيف الذاتي ومحاولة الخدمة العامة رغم تنكره لهذا العمل وانقطاعه للعمل الرسمي وتفكيره بالمال وبالزوجة.

ونحن لا نجد لاتهامات جلال خالد دليلاً، فقد انقطع احمد عن الاجابة وانتهت الرواية دون ان نجد لشخصية احمد ما يؤكد استمرارها في طريق العلم من اجل الثورة او التعليم من اجل كسب الرزق، ولكن احمد مجاهد عبر كل ما وقفنا عليه من احداث (كانت اكثرها رسائل متبادلة لا صيغة درامية) كان الدافع الأساس للشخصية الأساسية للعودة الى الوطن وللعمل في مجال الفكر والثقافة درباً الى التقدم.

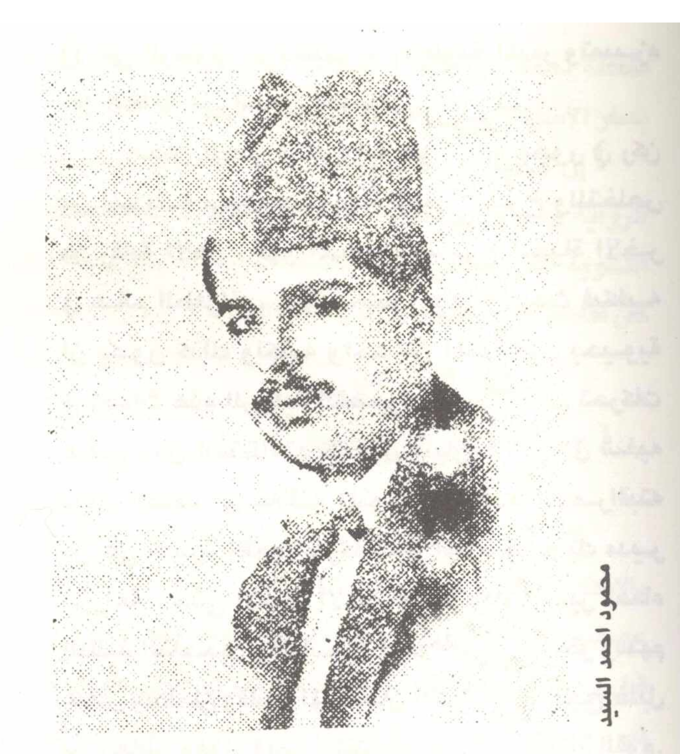
إن هذه الشخصية الثانوية التي لا ملامح واضحة لها كانت دافعاً اساسياً لتغيير هدف جلال خالد من السفر وسبباً في جعله يلتزم بقضايا الوطن والثقافة، وبذلك فهي لم تُرسم لتكون شخصية مساندة تمتلك تأثيراً عادياً بل شخصية لها حضورها داخل العمل الروائي وتأثيرها على بطله سلوكاً واتجاهاً.

○ قاسم في «عدنا الى الخان الكبير»

لا نعثر على اسم قاسم إلاّ في صفحة ٢٧ من هذه الرواية القصيرة التي يرويها لنا هو بديلاً عن المؤلف صالح رشيد.

نشر صالح رشيد روايته هذه عام ١٩٤٧ وبدأها بجملة تقول «حدث هذا عام ١٩٢٩» فإذا قرأتها وجدت فيها صورة عراقية أخّاذة تمتلك اساسيات عمل مارك توين في مغامرات توم سوير ورفيقه هكلبري فن، حيث تجد «سلمان» بطلها صبياً يتمتع بنسبة عالية من الذكاء والشقاوة، والقدرة على قيادة أبطال صفه الدراسي في تلك المدينة القريبة من بغداد.

إن تأثيرات مارك توين على صالح رشيد ليست



محمود احمد السيد

ليعود الى بغداد في ٢ آب (اغسطس) ١٩٢٠[٦] ليستقبله احمد مجاهد ويخبره ان الثورة في العراق قد انتهت الى فشل وان دمشق قد سقطت بيد الفرنسيين وان ما كان حلماً قد ظل كذلك.

يسقط جلال خالد مريضاً ويكون واحد من اسباب مرضه سوء اخبار من احبها وهي سارة اليهودية التي سافرت الى الهند مع ابيها والتقى بها هو خلال الرحلة، ويقوم احمد مجاهد بالتسرية عنه ودفعه للحياة العامة من جديد.

يبدأ الجزء الثاني من الرواية بفراق احمد مجاهد لجلال حيث اتجه الى احدى نواحي الفرات ليعمل معلماً بعد ان اتفق وصديقه وثالثهما ك. س بضرورة العمل من اجل العلم في ربوع الوطن ليكون ذلك هادياً من اجل الثورة والتقدم، وتبدأ رسائله من الجنوب الى جلال خالد لتصور غربة الناس في الريف عن اسباب التقدم، ووحشة المثقف داخل مجتمع متخلف ويأسه ومحاولة حماية ذاته بالقراءة والتفكير.

تستمر رسائل احمد مجاهد الى جلال لتكشف جوانب من طباع الريف وعشائره ومتاعب الفلاح داخل النظام الاقطاعي، فيما تكون رسائل ك. س إليه رسائل

واضحة تماماً فلا وجود للعمة مولهي وللافاقين والقتلة واللصوص ولا لذلك الجو الخاص بالغابات ولا للعواطف الغريبة الخاصة المتصلة بالمكان والزمان فـ (عدنا الى الخان الكبير) نكهة اخرى وحياة عراقية خاصة تمتلك تشابهاً من تجربة بطل مارك توين من تلك النزعة الخاصة بالطفولة المغامرة الذكية.

إن (عدنا الى الخان الكبير) رواية قصيرة ظلمها النقاد العراقيون كثيراً فقد تجنبوا (عدا د. عبدالإله وكاتب هذه السطور) تحليل احداثها وتوصيفها كرواية مغامرات لفتية عاشوا حياة نهاية الثلاثينات في مدينة عراقية تعتمد على الزراعة وتسودها علاقات الاقطاع وهيمنة البيروقراطية الوظيفية الممثلة بمدير المدرسة ومامور مركز الشرطة ومدير الزراعة (التركي) والد الطالب نظام وشقيقه.

وإذ ينجح المؤلف في تصوير العلاقة الطبقية التي تربط رمز الاحتلال القديم (ابو نظام) بمدير المدرسة فانه قد نجح كثيراً في خلخلة هيبة وسطوة الادارة التعليمية السيئة في شعب الطلبة الصغار وردهم على قسوة مديرهم بابتكار الأساليب المحرجة التي يجعلون من خلالها درسه لديهم جحيماً.

إن صورة الخرافة المتمثلة في شيخ (اسبيع) الذي يقرأ على راس كل كائن ليعطيه العافية حتى الحمار تُخترق وتُشوه بارادة الكاتب عندما يرفض حمار مزهر ذلك.

إن صالح رشيد يبني علاقة جميلة هي علاقة الطفولة المتخلصة من الرتبة الاجتماعية بين سلمان بطل الرواية وابن حداد المدينة وبين نظام الدين ابن مدير الزراعة التركي الذي يضطر الى مداهنة هذه العلاقة الطيبة بين الصبيين ، تلك العلاقة التي تتعزز اثر وفاة ابنه الثاني وحضور والد عباس مجلس الفاتحة ، وتتعزز بعد ذلك عندما ترى أم نظام الدين صورة وملامح ابنها الفقيد في عباس ، وعندما يترك والد نظام المدينة الى استانبول مع عائلته تشتد فجيعة عباس بفقدانه هذا اللون البهي من الصداقة وعودته وصحبه الى المدرسة التي لم يحصل فيها إلاّ على الرسوب ـ بسبب سوء طوية المدير وتمييزه بين الطلبة على أساس اجتماعي.

الخان الكبير في الرواية هو خان مهجور في ركن من المدينة يظل مسرحاً للعب والمرح وللتخلص من رقابة الأهل ، فهو المطهر ومسرح الحياة الآخر في عالم الطفولة ، أما قاسم راوي الحدث فيكفيه ان يكون كذلك ولكنه واحد من المشاركين بحيوية في احداث هذه الرواية القصيرة ، حيث يتابع تحركات عباس ، من استطاعته تشغيل سيارة قديمة الى شغبه داخل الصف الى علاقته المتوترة بوالده الى مراقبته من على شجرة التوت حركة سفر أسرة جلال بك مدير الزراعة ، حتى المشهد الأخير عندما يعلن المدير أسماء الطلبة الناجحين والراسبين ليعود هؤلاء الأُخر ومنهم عباس وسلمان وقاسم الى الخان الكبير فيما ينجح خليل بن القاضي وفؤاد فهمي وامثالهما من اولاد سراة القوم.

لقد اعطى صالح رشيد لروايته ذات الجو الطفولي المشحون بنكهة خاصة الدقيقة الحوار والوصف والتاثير صورة البناء التربوي المرح وادان من خلالها العلاقات الاجتماعية المرتبكة وعمت روح الجرأة في ادانة التقاليد القديمة والمواصفات الاجتماعية جوانب هذه الرواية المهمة بالقياس الى اربعين عاماً مضت على صدورها.

لا نعرف الكثير عن صالح رشيد لكن د. عبدالإله احمد يذكر في « فهرست القصة العراقية » ان اول قصة له نُشِرَتْ عام ١٩٥٠ في مجلة الهاتف بعنوان « ورقة يانصيب » وان آخر قصة له نُشِرَتْ عام ١٩٥٤ في الهاتف ايضاً بعنوان « سيد الصالون » وهو يطلق على (عدنا الى ...) في فهرسه لفظة (قصتان) فالكتاب يحوي على هذه الرواية القصيرة وقصة اخرى بعنوان « صراخ الديكة » ، والرواية تاخذ ٧٥ صفحة من الكتاب وهو من القطع المتوسط ومداها الحدثي مدى روائي واضح.

إن قاسم في (عدنا الى...) لا يكتفي بدور الراوية بل هو رئيسي في حركات عباس وتصرفاته داخل المدرسة والمدينة وهو يرقب علاقة نظام الدين بعباس بعين

مشفقة تعتقد ان خللاً ما يحدث لحياة عباس ينتهي بسفر الأسرة التركية اثر موت ابنها بايام.

إن قاسم يتخذ دوره بحيوية كضمير لمجتمع الرواية وهو بذلك يمتلك الاكثر من حيوية الشخصية الثانوية التي تكتفي بدور الكاشف او التابع وبذلك كان لقاسم ظله الخاص داخل هذا العمل.

○ برايان فلنت في
(صيادون في شارع ضيق)

ظهرت رواية « صيادون في شارع ضيق » بالانكليزية لأول مرة عام ١٩٦٠ ثم ترجمها د. محمد عصفور الى العربية وصدرت ببيروت عام ١٩٧٤ ، قبل ذلك كان جبرا قد اصدر « صراخ في ليل طويل » ثم « السفينة » ، ثم استظل ظل جميل فران بطل (صيادون) ليغدو وليد مسعود ربما وقبله وديع عساف احد ابطال السفينة.

يعيش جميل فران بطل (صيادون) احداث بغداد وشارع الرشيد الضيق منذ عام ١٩٤٨ ويصور الروائي حياة مجموعة من المثقفين العراقيين وفلسطيني يعمل مدرساً في كلية الآداب بالاضافة لسلامة وسلمى وتوفيق ومجموعة الشخوص التي عاشت في الرواية.

وإذ يشكّل الخط الأول من الرواية افكارها السياسية والاجتماعية والادبية ، يشكّل الخط الثاني العلاقات المتناقضة داخل المجتمع البغدادي شبه البدوي في الأربعينات وثراء مقاومة المثقفين للاحتلال الانكليزي المبطن ، وهو خط رسمته ايضاً رواية دزموند ستيوارت « فضائح الانكليز ».

هذا الخطان يحيطان تجربة جميل فران مع سلافة وزواجه منها بعد ذلك وهو يخترق كل تقاليد الأسر الثرية ، ولم يكن هدف جبرا من كل ذلك تصوير علاقة بين شاب وفتاة بل اعطاء تلك الصيغة الشمولية للفترة التاريخية ولممثليها على الظهور.

كان من مجموعة جميل فران ، عدنان توفيق وحسين وهم مجموعة من الشباب العراقي المثقف وكان معهم بريان فلنت هذا.

يتعرف عليه جميل فران مع عدنان في حمام عمومي ويكتشفان انه انكليزي يعيش في بغداد ويريد التعرف على حضارتها القديمة وحياتها الاجتماعية (وهو ذات ما رسمته رواية د. ستيوارت ايضاً مع اختلاف الشخوص والأطروحات) ، ويكشف برايان لهما انه تخرج في اكسفورد في العام الماضي وقد درس اللغة العربية وهو يعمل الآن في المصارف ويريد معرفة الأقطار العربية.

يشك عدنان في هوية برايان ويتهمه بالانحراف الجنسي وبالارتباط بالسفارة البريطانية لكن برايان لا يسمع ذلك فآراء عدنان تُقال لجميل فقط وبرايان يبحث حتى في قمامة شارع الرشيد عن الأصالة ويدين شوارع نيويورك البراقة مؤكداً على اصالة الأحياء الباريسية القديمة.

إن برايان ــ كما تظهره الرواية ــ إنسان مثقف يتحدث عن الشعر الانكليزي حديث عارف ويعجب بالتخلف البادي في الأزياء والشوارع البغدادية مشيراً الى اصالتها فيما يناقشه الشاعر عدنان مؤكداً على انهم كمحتلين يريدون للوطن ان يبقى كما هو ، محتفظاً بما يظنه برايان اصالة ، وهو نوع من الثبات على الماضي فيما يرى برايان ان العراقي يملك حريته الآن وانه يستطيع ان يضيف للحضارة كما اضاف قديماً.

إن جميل فران لا يترك ذاته يجادل برايان إذا تحدث عن سوق الصفافير مع عدنان او عن النار الأزلية باعتبارها جزءاً من اسطورة ملك بابل ودانيال بل يترك استاذاً في الآثاريات ليتحدث عن هذا ، ان برايان قد انصرف لذاته في الرواية فهو لا يقبل الاضافة الشخصية من حوارات الآخرين ومن تصرفاتهم ووجهات نظرهم بل هو يقدم صورة التفكير الغربي المستنير ازاء الحضارة والواقع العربيين.

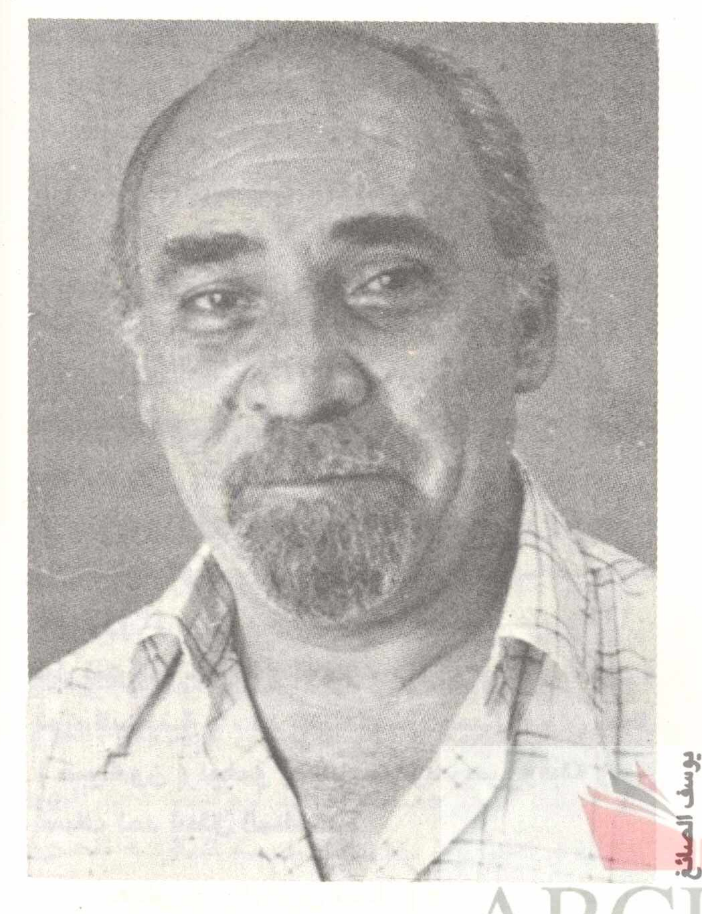
وتبدو علاقة برايان بالمصارف قضية مموهة فجبرا في ص ١٣٣ يكشف تفصيلات جديدة عن برايان

هذا ، فهو الآن يدرس التاريخ العربي وهو يتعلم اللهجة المحلية وله دراية واسعة بالأدب العالمي والعربي وله بيت في العلوية نقل إليه مكتبته من لندن ، وهو يتحدث مع عدنان بخيبة على موت الحضارات القديمة وضياع آثارها ولا يتدخل في الحدث الأساس الذي قامت عليه علاقة جميل فران مع اسرة الربيض إلّا صدفة وفي مجلس عام ، وبذلك كان برايان فلنت مركز استقطاب للنقاش الفكري الذي يدور في طول الرواية وعرضها عن صراع الحضارات والمصالح ، وهو في كل ذلك يبدو صيغة من صيغ النمو الشخصي لشخصية جميل فران الذي هو جبرا ذاته بوجها الأوربي المثقف إلّا انه ليس كذلك بالضبط ، فهو الأستاذ دزموند ستيوارت أستاذ الأدب في كلية الآداب ودار المعلمين العالية (التربية حالياً) ايام احداث الرواية حيث كان دوره الأساس ليس في الفعل الدرامي بل في طرح الأفكار ونقاشها مع عدنان وتوفيق وحسين وسائر شلة جميل فران الذي ظل لا يخوض نقاشاً عاماً على الضد طيلة الأحداث.

ليس من صلب هذا الموضوع ان نعقد مقارنة بين « صيادون في شارع ضيق » رواية جبرا هذه ورواية دزموند ستيوارت « فضائح الانكليز » لكننا نجد في ضاري وتوفيق في رواية ستيوارت اشباحاً من ابطال « صيادون » بقدر ما اتخذ بطلها « جيس » صورة اخرى شخصية مخالفة لشخصية فلنت في « صيادون » وإن كانت تنبىء بصيغ مشابهة رغم قسمات رواية ستيوارت المتخذة لها مساراً آخر.

○ الأشياء كشخصيات ثانوية

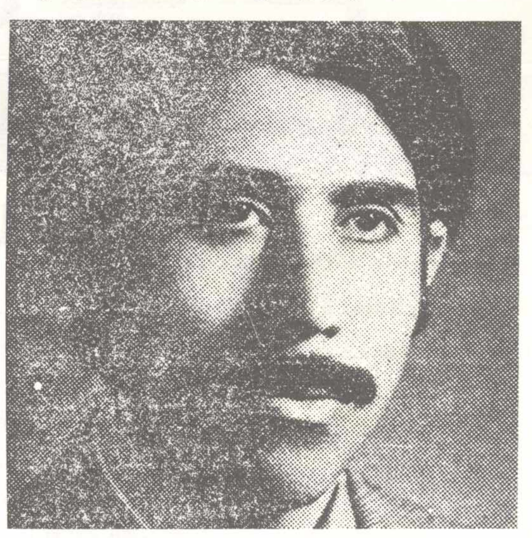
إذا كانت النخلة الوحيدة رمزاً لاحباط سليمة الخبازة في « النخلة والجيران » لفرمان لأنها نخلة قميئة تبرك قرب حائط البيت وسط دائرة سوداء فانها تشكّل صيغة من صيغ الشخصيات الثانوية وسط هذا العمل الكبير ، فهي صديقة سليمة ، وهي مثلها عاقر مهجورة لكنها خرساء صماء تتحمل كل المياه القذرة التي تلقى في حوضها ، وهي مثلها ايضاً ، إذ يمر



الصيف والشتاء ــ كما يقول فرمان ــ دون ان تحمل طلعاً او تخضر سعفة وهي ايضاً عاجزة مثل سليمة على ان تفعل شيئاً وسط حرب ضروس عامة وحرب ضروس خاصة بسليمة استسلمت فيها.

إن الهاتف في « اللعبة » ليوسف الصائغ يتخذ سمت الشخصية المساندة التي لا تتم عملية الصراع الدرامي إلّا عبرها فهو الشخصية الثالثة المؤثرة في الحدث بين الطبيب وزوجته فيما تكون اللوحة لدى الرسام صلاح كامل في « الأنهار » للربيعي عالماً من الحلم والذهاب خارج الواقع المعاش الى الصورة الأخرى من الحياة ، ويكون الموقف العام في « الاغتيال والغضب » لموفق خضر ذلك المكان الذي جلس فيه سمير احمد رؤوف مرتين وعبدالرحمن منصور مرات وغيرهما ، مكاناً لتصفية الحقيقة وللبحث عنها ايضاً ، فسمير يخاف منه مرة ويستسلم له مرة أخرى بعد ان ارتكب جريمته الوهمية وبدرية تسعى إليهما (سمير وعبدالرحمن في المرة الأولى) هناك رمزاً لأصالة

عراقية بهية ، ومن الموقف وإليه ينتقل الثوار والخونة والمجرمون العاديون والأبرياء ، وموفق خضر يصنع من كل ذلك حدثاً مهماً يكون الموقف جزءاً اساسياً فيه.


عبد الرزاق المطلبي

تتخذ صورة البئر في « الظامئون » لعبدالرزاق المطلبي صورة التوق الى الحياة والاصرار عليها ، انها ليست رمزاً مسانداً بل شخصية حقيقية يدور على اساسها الصراع وسط الرواية فكشفها يعني الكثير للقبيلة وظهور الماء يتسرب منها يعطي دلالة الحياة.

إن اشياء متعددة تتحرك داخل الرواية العراقية كشخصيات ثانوية ومساندة ، قد يرتفع بعضها الى مستوى الرمز ولكن الكثير منها يقوم بدوره الفاعل داخل العمل الروائي ، مكاناً أو شجرة أو آلة او لوحة ، فإيقاع الهور في رواية « ما يتركه الأحفاد للأجداد » لغازي العبادي ومكانه الحيوي كمسرح لبعض أرض الرواية وحركة البندقية لدى عبدالخالق الركابي في روايته « مكابدات عبدالله العاشق » تمتدان الى اكثر من الرمزحيناً والى اقل منه احياناً لتكونان نموذجاً للشخصية الثانوية التي تتحرك وتوضح وتعطي دلالتها الدرامية كفعل لا كرمز.

إن المهم هنا ان نجعل هذا الاستنتاج مدخلاً لموضوعات اخرى تناقش الرواية العراقية لا من خلال ابطالها الرئيسيين بل خلال شخصياتها المساندة والثانوية التي بواسطتها تُدار عملية الصراع الدرامي وينجح الروائي في تقديم تجربته.

الهوامش

(١) البيريس ـ ر. م ـ تاريخ الرواية الحديثة ـ ترجمة جورج سالم ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٦٧ ـ ص ٤٥١.

(٢) المصدر السابق ـ ص ٤٥١.

(٣) المصدر السابق ـ ص ٤٥٧.

(٤) اليوت ـ ت. س ـ مقالة « عوليس.. النظام والاسطورة » من كتاب اشكال الرواية الحديثة تحرير و. ف. اوكونور ـ ترجمة نجيب المانع ـ دار الرشيد ـ بغداد ـ ١٩٨٠ ص ١٦٤.

(٥) المصدر السابق ـ روبرت هايمان في الفصل الخاص « دورة اللولب باعتبارها قصيدة ».

(٦) الدريني ـ د. محمد رجاء ـ لورنس ومحفوظ ـ الكويت ـ ١٩٨٢.

(٧) الموضوع بالأصل محاضرة القاها الكاتب في الموسم الثقافي لاتحاد الادباء عام ١٩٨٧ و في قاعته.

---

* الروايات المذكورة في ثنايا البحث بالاضافة الى :

١ ـ فضائح الانكليز او الانكليزي غير المرغوب فيه ـ دزموند ستيوارت. ترجمة مكي عزيز السرحان ـ بغداد ـ ١٩٥٩ ـ مط البرهان.

٢ ـ فهرست القصة العراقية ـ دكتور عبدالإله احمد ـ اصدار وزارة الاعلام ـ مط دار الحرية ـ ١٩٧٣.

٣ ـ الرومانس ـ جلن بير ـ ترجمة دكتور عبدالواحد لؤلؤة ضمن موسوعة المصطلح النقدي (ح ١٠) ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ ١٩٨٠.

■ اشارة

اتقدم بالشكر للأصدقاء د. سلمان الواسطي الأستاذ حاتم الصكر ، الأستاذ ثامر معيوف لمناقشتهم البحث بروح من الموضوعية والاهتمام مما كان له اكبر الأثر في فائدة البحث مع ضرورة ذكر اختلافي معهم في هذه النقطة او تلك.



